

Tijelo u opusu Janka Polića Kamova

Jurčević, Zorica

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2024.8422>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:555729>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-08**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Zorica Jurčević

**TIJELO U OPUSU JANKA POLIĆA
KAMOVA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Zorica Jurčević

TIJELO U OPUSU JANKA POLIĆA KAMOVA

DOKTORSKI RAD

Mentor:

prof. dr. sc. Tvrтко Vuković

Zagreb, 2024.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Zorica Jurčević

THE BODY IN THE WORKS OF JANKO POLIĆ KAMOV

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Tvrtko Vuković, PhD, Full Professor

Zagreb, 2024

O mentoru:

Tvrtko Vuković rođen je u Slavonskom Brodu 1969. godine. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu završio je studij kroatistike te 2004. doktorirao tezom *Modeli prikazivanja kvorumaškoga pjesništva: Subjekt, svijet, tekst kao interpretativno iskustvo*. Na Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu zaposlen je kao asistent na Katedri za noviju hrvatsku književnost od 2000. godine. U suradničko zvanje višeg asistenta izabran je 2005. godine, a od 2005. do 2007. radio je kao viši lektor i predavač za hrvatski jezik i književnost na Sveučilištu Sorbona u Parizu. U znanstveno-nastavno zvanje docenta izabran je 2008., u znanstveno-nastavno zvanje izvanrednoga profesora 2013., a u znanstveno-nastavno zvanje redovitoga profesora 2019. godine. Radove je izlagao na mnogobrojnim međunarodnim znanstvenim skupovima i skupovima s međunarodnim sudjelovanjem. Kao gost predavao je na Sveučilištu Adam Mickiewicz u Poznanju, Šleskom sveučilištu u Katowicama, Jagelonskom sveučilištu u Krakovu i Masarykovu sveučilištu u Brnu. Bio je pozvani predavač na seminarima Zagrebačke slavističke škole 2009–12, 2016. i 2018. Nadalje, surađivao je u izradi *Leksikona hrvatskih pisaca*, *Leksikona hrvatske književnosti – Djela te Hrvatske književne enciklopedije* i *Leksikona Antuna Gustava Matoša* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Radio je kao istraživač na znanstvenim projektima *Modeli hrvatskoga pjesništva 20. stoljeća*, *Hrvatsko pjesništvo od romantizma do postmodernizma* i *Odnos kultura-društvo u hrvatskoj modernizaciji*. Bio je voditelj znanstvenoga projekta *Hrvatsko pjesništvo od romantizma do postmodernizma*, istraživačkoga sveučilišnoga projekta *Nenormalni u hrvatskoj kulturi i književnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća*, voditelj književnog smjera Poslijediplomskoga sveučilišnoga doktorskog studija kroatistike, predstojnik Katedre za noviju hrvatsku književnost te voditelj Zagrebačke slavističke škole u dvama mandatima. Također, bio je predsjednik Goranova proljeća, središnje nacionalne pjesničke manifestacije. Objavio je četiri samostalne znanstvene knjige, priredio i uredio desetak znanstvenih zbornika i pjesničkih panorama, u suautorstvu školske udžbenike i kritička izdanja djela kanonskih autora. Trenutno je zamjenik voditelja poslijediplomskoga sveučilišnoga studija *Hrvatska filologija u interkulturalnom kontekstu* te urednik teorijske edicije *Drugi smjer* u izdavačkoj kući Meandar. Znanstvene i stručne članke te recenzije redovito objavljuje u periodici.

Objavio je knjige:

- *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši. Aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu*, Disput, Zagreb 2005, str. 283.
- *Ljubi Žižeka svoga! Je li teorijska subverzija zapravo kapitalistička perverzija i druge nedoumice o etičko-političkom čudovištu Žižekove misli*, Meandar, Zagreb 2009, str. 91.
- *Bajke i basne. Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić. Kritičko izdanje* [Supriređivačica Ivana Žužul], Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, Slavonski Brod 2011, str. 511.
- *Tko je u razredu ugasio svjetlo? Predrasude, stranputice i moguće promjene u poučavanju i proučavanju lirike na primjerima Cesarićevih pjesama Voćka poslije kiše i Pjesma mrtvog pjesnika*, Meandar, Zagreb 2012, str. 167.
- *Na kraju pjesme. Studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*, Meandar, Zagreb 2018, str. 322.

Sažetak

Doktorski rad posvećen je konceptu tijela u opusu Janka Polića Kamova. Tijelu se pristupa kao označiteljskom sustavu na temelju kojega se mogu čitati brojna i složena značenja. Temeljna hipoteza rada jest da je tijelo semiotički nabijen fenomen ili konceptualna metafora te mu se pristupa kao analitičkom instrumentu za artikulaciju društveno-političkih, etičkih i estetičkih pitanja važnih kako za Kamovljevu književnu poetiku, književnost te kulturu razdoblja u kojemu Kamovljev opus nastaje, tako i za suvremenost. Da bi se na konkretnim primjerima što kvalitetnije demonstriralo kakva značenja nosi tijelo u Kamovljevu opusu, prvotno je u radu postavljen teorijski okvir unutar kojega su prezentirane različite mogućnosti čitanja tijela, s ciljem pružanja uvida u problemska pitanja tijela kao istovremeno biološkoga entiteta i kulturološkoga znaka u područjima poput filozofije, antropologije, medicine, ekonomije, književne i kulturne teorije, književnosti i umjetnosti općenito. Na temelju postavljenoga teorijskoga okvira pristupilo se zatim analitičko-interpretativnom dijelu rada, podijeljenom u nekoliko izdvojenih problemskih cjelina, koji je posvećen istraživanju oblika reprezentacije tijela u Kamovljevim djelima, oslanjajući se na različite teorijske pristupe tijelu (filozofija, sociologija, rodni studiji, antropologija, genealogija, strukturalizam, postrukturalizam, psihoanaliza i drugo). Analiza je dominantno usmjerena na interpretaciju tijela kao kulturnoga tropa te se, posljedično, dotiče pitanja poput ovih: identitet, drugost i tijelo, tijelo kao objekt moći, institucionalizacija i normalizacija tijela, odnos tijela i roda, tijela i spolnosti, tijela i bolesti, tijela i traume, tijela i otpora, tijela i ekonomije i drugo. Analizom se u konačnici pokazalo da je tijelo u Kamovljevu opusu, osim što je u tekstovima istaknuta njegova biološka komponenta, uvijek-već prikazano i društvenim konstruktom u koji se strategijama i mehanizmima moći upisuju određene vrijednosti.

Ključne riječi: tijelo, čitanje tijela, označiteljski sustav, semiotički nabijen fenomen, konceptualna metafora, analitički instrument, društveni konstrukt, kulturni trop, mehanizmi moći, reprezentacije tijela

Summary

The doctoral dissertation is dedicated to the concept of the body in the works of Janko Polić Kamov. The body is approached as a signifier system on the basis of which numerous and complex meanings can be read. The basic hypothesis of the dissertation is that the body is a semiotically charged phenomenon or a conceptual metaphor, and it is approached as an analytical tool for the articulation of socio-political, ethical and aesthetic issues important both for Kamov's literary poetics, literature and the culture of the period in which Kamov's work was created, as well as for modernity. In order to demonstrate with concrete examples the meanings of the body in Kamov's works, the dissertation initially set up a theoretical framework within which different possibilities of reading the body were presented, with the aim of providing insight into the problematic issues of the body as both a biological entity and a cultural sign in the areas such as philosophy, anthropology, medicine, economics, literary and cultural theory, literature and art in general. On the basis of the established theoretical framework, the analytical-interpretive part of the dissertation was then approached, divided into several separate problem units, which is dedicated to researching the form of representation of the body in Kamov's works, relying on different theoretical approaches to the body (philosophy, sociology, gender studies, anthropology, genealogy, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis and others). The analysis is dominantly focused on the interpretation of the body as a cultural trope and, consequently, touches on issues such as: identity, otherness and the body, the body as an object of power, the institutionalization and normalization of the body, the relationship between the body and gender, the body and sexuality, the body and illness, the body and trauma, body and resistance, body and economy and more. The analysis ultimately showed that the body in Kamov's works, apart from the fact that its biological component is emphasized in the texts, is always represented as a social construct in which certain values are inscribed by strategies and mechanisms of power.

In an effort to prove these assumptions, the introductory chapter on the body will first discuss theoretical discussions that will illustrate that the body is always a bearer of meaning and that it is inseparable from the culture it resides in. Since the body has been a part of theoretical discussions since the existence of mankind, its textuality and reading possibilities will be presented from the original disciplines of ancient Greek philosophy and Christian theology on the relationship of body and soul to understanding the body as a cultural construct in modern times. The ancient Greeks, Romans and Christian theologians perceived the body as

inferior to the soul due to its physical limitations and transience, so the body was identified as a burden on the soul, or with less priority within the soul-body dualism. This perspective mostly changed in the 20th century with the development of science by which the body came into the focus of observation and research and began to be seen as matter, a semiotic object - a set of signs that can be read in relation to the society in which it resides. The body then, through cultural inscription, becomes the basis of the construction of man, which shows that it is both a physical and a social phenomenon.

Based on this dualism, in the second chapter the dissertation will focus on categorizing the concept of the body into several key conceptions: *The Body in the Social Order* (with the subsubchapter *Male and Female Body*), *The Body as a Norm*, *The Body and Identity*, *The Sick Body* and *The Consumerist Value of the Body*, based on relevant works related to the subject of the body. The aim is to present different perspectives on the body, corporeality and its significance in relation to the society (culture) in which it is located and to set a framework for the analysis of Kamov's works in the third chapter. In the above conceptions the body will be presented from the perspective of social order, norm, identity, disease and consumerist value, with emphasis on the body as an inscription surface of meaning about the culture that it occupies. It will be shown that the body is always the bearer of meaning about the society and culture that shape it, and based on their relation to the body the social regimes and dominant ideologies, that form the body by implementing their own laws and norms, can be read.

In the first subchapter the emphasis will be on reading the body in relation to the social order, where the body will be seen as an object of power whose goal is to discipline, control and normalize the body in order to regulate and maintain the established social system. The relationship between the social order and the body will be further presented through an overview of the meaning of the male and female body within social systems that are initially based on male superiority, so the female body has historically been interpreted in relation to the male, but like its more imperfect version. The inferiority of the female body was based in the initial discussions on the male physiognomy, which, due to the appearance of its organs, marked the man as the one who creates (active agent) and the woman as the one in whom it is created (passive agent). This will again indicate that the social order, in this case patriarchy, is based on the inscription of meaning into the body which must then be normalized in accordance with the established doctrine. In addition, the normalization of the body and the regulatory strategies of the social apparatus will be discussed, by which all bodies are directed towards the desired model of the body, while those outside the 'space' of normalcy are stigmatized by negative labeling. For example, the research of Paul Broca, who, by measuring the brains of different

racism, tried to label (although unfounded) the 'white man' (European) as a desirable model, the norm, will show that the body is understood as an object of regulation, control and regimes of harmonization with social norms.

The latter harmonization will then be related to the theme of identity in the second subchapter, which will be seen as a process of social interaction, ie. through the relationship of the body and the Other (environment) with whose values the body is constantly compared and adapted to in order to maintain the collective identity. Physical identities that go beyond desirable values (such as, for example, a masculine lesbian or a feminized man) by their deviance then pose a threat to the social order because values that are attributed to a particular gender were betrayed. An example of the concept of femininity as a promoted identity of a woman and the concept of a body enhanced by technology will be briefly pointed out, indicating that identity is constructed by biological dispositions and social interactions, ie. that the body is the primary anchor of identity.

The connection between social order, norm and identity will then be demonstrated through the presentation of the concept of the sick/ill body in the third subchapter which is perceived as a deviation from norm and normality, therefore it occupies an unfavorable position in the social order, primarily economically. Since the dualism of body and mind is most pronounced in a disease, it will be presented that through their interaction the body is repeatedly shown as a biological and cultural object. The sick body is a system of signs (symptoms) for reading, but at the same time it is a system that is both a signified and a signifier of the culture that inscribes in it. This will be confirmed by examples that illustrate the body as a separate, self-moving and uncontrollable mechanism, physical matter that functions separately from the mind, but also the importance of the mind in relation to its own body (ie. moral sexual behavior, body care, body healing etc.), with the aim of normalizing the body and its integration, acceptance in the social system. Disease will thus confirm that the meaning is always inscribed on the body, which is read and interpreted in relation to the Other (physical symptoms, cultural values) and that at the same time one's own self is constructed.

The fourth subchapter will present the concept of consumerist value of the body within which it will be seen as economic value (capital) and the social product that is consumed. It will be pointed out that the body, especially in modern societies, is marked by the need to invest in it (cosmetic surgery, exercise, cosmetic beautification etc.) to increase its capitalistic value in a society that promotes an idealized image of youth, health and beauty. Such strategies create a sense of responsibility of the individual towards its own body and an aspiration to possess a

desirable body, so it is presented that the power of the social apparatus uses the body to promote one's own values.

After the presentation of theoretical discussions on the body, the dissertation will focus to the application of the above theoretical framework to the analysis of the body representations in the works of Janko Polić Kamov. Following the conceptions of the body presented in the previous chapter, the dissertation will present the body from perspectives that frequently appear within Kamov's works and read it as a surface of meaning. The third chapter will therefore be divided into four key problem areas (*Body, Norm, Identity, The Body of a Rebel (with subsubchapters titled according to the selected rebellious figurations), The Female Body and The Body and Illness (with subsubchapters The Sick Body in Isušena Kaljuža and Somatization of the Illness of the Psyche Affected by Trauma)*) within which the body will be viewed as a signifier system, a bearer of meaning about the questions important for Kamov's literary poetics, literature and the culture of the period in which Kamov's work was created, as well as modernity.

The first subchapter of the literary representations of the body analysis in the works of Janko Polić Kamov will focus on the body representations in relation to the norm and identity, where the analysis will focus on those of Kamov's works in which the repressiveness of social mechanisms, by which the construction of desirable identities is carried out by different body regulation strategies, is emphasized. Given this, the emphasis will be on illustrating the interdependence of one's own perception of the body and the Other that forms that perception and on aligning personal identity with that of the collective. Since Kamov's characters are often 'located' outside of the space of normalization, the power of the social apparatus will be expressed through their bodies, by which negatively marked bodies are forced to normalize. The aim is to present that the body as an object of power is constantly subjected to regulatory social processes, the purpose of which is to control and discipline the bodies according to established norms.

This will be followed in the next subchapter by the analysis of literary representations of the body of rebel characters, that will be conducted on the basis of isolated Kamov's characters marked by rebellion and resistance to the dominant ideologies of that time, which is presented through their bodies. They are attributed with the opposition's attitude towards the established cultural values and bear the characteristics of departure from standardization, uniformity and the prototypical. Thus, they can be perceived as a symbol of the arrival of the modern age because the aspiration for freedom from social laws and norms is carried out through their bodies, which is why they are considered a threat and danger to the social order.

Therefore, it will be shown that Kamov's rebel characters are the product of resistance and protest to tradition and are consequently the bearers of a new order, which is inscribed on their bodies, marked by pleasure in indulging bodily urges such as smoking, drinking, physical violence, sex, sadistic and masochistic acts etc. The body will, therefore, prove to be a reading surface of a culture whose repression, uniformity and forgery are provoked by the bodies of rebellious characters who stand in opposition to it.

Characteristics of the coming modern age in relation to previous traditional values will then be presented in the following subchapter through the analysis of literary representations of the female body because it will be shown that Kamov's female figures (such as prostitutes or maids) elude the established roles of women as wives and mothers and become active participants in creating a new order. It will be pointed out that the female body is represented as the surface of consumption, in contrast to the previous sacralization, and that by prostitution of her body she performs established and attributed gender roles. In keeping with the modern age of industrialization, capitalism, and consumerism, it will be seen that the female body is associated with the economic notions of market and mass production, thus degenerating the aura of female innocence and the concept of mythical femininity. Although the presence of repressive mechanisms will still be expressed through the female body, the deviation from the norm and changes in body perception will be presented again as a reflection of a change in social order.

The final subchapter of the body representations analysis will talk about the sick body as a place of reading identity (especially in the part where the body is analyzed in trauma) and as a socio-cultural construct that defines the individual through its body. It will be shown that the sick body is a place of struggle with one's own self under the influence of the Other (society, disease, trauma), where the self undergoes processes of (re)identification in relation to that Other. Illness as a sign of a certain abnormality is a nuisance and burden to the individual, but also to others who are occupied by someone else's disease, so it is treated as a 'second condition', an enemy that takes control not only of the body but also the meaning of that body in society. It will be demonstrated that the diseased body is very much subjected to a social view that carries out the processes of identifying and classifying the body into categories of social desirability and undesirability, thus confirming that the body is a stronghold of social mechanisms and power strategies. Whether it is a matter of masking the visual symptoms of illness or trauma as an injury primarily to the mind, it will be found that through the body one can observe modalities of self-construction, which are inseparable from the culture in which the subject resides.

In the conclusion, the basic findings that are the result of research and analysis of the concept of the body in general and in Kamov's literary works will be briefly highlighted, where two key things will be confirmed once again - that the body is a surface of continuous inscriptions on the basis of which a certain culture and the mechanisms of power on which it rests can be read, and that in Kamov's literary works the body is inscribed with a departure from tradition and the norm so, consequently, marked as a deviation and a threat to the established social order. The analysis of the literary representation of the body in Kamov's works ultimately showed that the body is always represented as a social construct in which certain values are inscribed by different strategies and mechanisms of power, and therefore can be approached as a methodological instrument for examining socio-political, ethical and aesthetic issues. important for Kamov's literary poetics, the literature and culture of the era in which Kamov's works were written, as well as for modern times, thus confirming the initial hypothesis.

Key words: body, body reading, signifier system, semiotically charged phenomenon, conceptual metaphor, analytical instrument, social construct, cultural trope, power mechanisms, body representations

SADRŽAJ

UVOD	1
1. UVOD U POJAM TIJELA.....	5
2. KONCEPCIJE TIJELA	18
2.1. Tijelo u društvenom poretku	20
2.1.1. <i>Muško i žensko tijelo</i>	24
2.2. Tijelo kao norma	32
2.3. Tijelo i identitet	38
2.4. Bolesno tijelo	47
2.5. Konzumeristička vrijednost tijela	55
3. TIJELO U OPUSU JANKA POLIĆA KAMOVA.....	62
3.1. Tijelo, norma, identitet	65
3.2. Tijelo buntovnika	102
3.2.1. <i>Marije/Drago</i>	111
3.2.2. <i>Ivo Maurović</i>	122
3.2.3. <i>Vladoje i Ivo Sabljak</i>	132
3.2.4. <i>Srđan Krpan</i>	144
3.2.5. <i>Arsen Toplak</i>	154
3.2.6. <i>Lirski subjekt</i>	166
3.2.7. <i>Ostali buntovni likovi</i>	173
3.3. Žensko tijelo	180
3.4. Tijelo i bolest	209
3.4.1. <i>Bolesno tijelo u Isušenoj kaljuži</i>	217
3.4.2. <i>Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom</i>	226
ZAKLJUČAK	249
LITERATURA	262
IZVORI	273
ŽIVOTOPIS	274

UVOD

Tijelo je predmet istraživanja još od rane povijesti čovječanstva. Početne rasprave o tijelu usredotočile su se na promatranje tijela iz perspektive dualizma tijela i duha, gdje je duh/duša zauzimala primat nad ograničenim tijelom. Kasnije, razvitkom znanosti, u fokus proučavanja dolazi upravo tijelo kojemu se pristupilo kao semiotičkoj jedinici, označiteljskom sustavu koji se može čitati i interpretirati. Pritom se tijelo, iako fizički objekt, počelo promatrati društvenim konstruktom, objektom moći na koji i kroz koji se provode regulatorne strategije društvenih mehanizama s ciljem normalizacije pojedinaca unutar određenoga društvenoga sustava (usp. Goffmann 1963, Mauss 1973, Synnott 1993, Foucault 1994, Douglas 1996, Tuner 2008 i dr.). S takve je perspektive tijelo moguće, dakle, poimati uvijek-već jezičnim znakom, tekstom za čitanje, čija je tekstualnost označena kulturom u koju je uronjen, pa je tijelo ujedno i njezin označitelj.

Iz toga proizlazi da je tijelo istovremeno fizičko-finitna materija te neograničeni semiotički fenomen, nikad završeni entitet u kojega se neprestano upisuju određena značenja, posebice vrijednosti kulture koja ga okupira. U ovom radu demonstrirat će se stoga da se na temelju analize književne reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu mogu prepoznati vrijednosti kulture epohe u kojoj je stvarao Kamov, a koja je u Kamovljevim djelima često obilježena represivnim strategijama i mehanizmima moći kojima se oblikuju individualna tijela radi održavanja kolektivnoga identiteta, odnosno uspostavljenoga sustava normi i društvenih vrijednosti (usp. npr. Van Dijk 2006). Polazeći od teorijskih pretpostavki da je tijelo instrument (re)prezentacije sebstva, ali ujedno i kolektiva, društvenoga aparata koji počiva na ideji normaliziranih, discipliniranih i podčinjenih tijela, analizom književne reprezentacije tijela u Kamovljevim tekstovima pokazat će se da se tijelo u Kamova može čitati kulturalnim tropom čijom je interpretacijom moguće artikulirati mnoga bitna pitanja ondašnjega, ali i suvremenoga doba, poput pitanja nestabilnosti identiteta, morala kao društvenoga konstrukta, norme i sl.

Slijedom navedenoga, cilj je ove disertacije istražiti koncept tijela kao označiteljskoga sustava u književnim djelima Janka Polića Kamova. Osnovna hipoteza ovoga doktorskoga rada jest da je tijelo semiotički nabijen fenomen ili konceptualna metafora, stoga mu se u radu pristupa kao analitičkom instrumentu za artikulaciju društveno-političkih, etičkih i estetičkih pitanja važnih za Kamovljevu književnu poetiku, književnost i kulturu razdoblja u kojemu Kamov stvara, ali i za suvremenost. Rad će zato prvotno biti posvećen postavljanju teorijskoga okvira o problematici tijela kako bi se, polazeći od prezentiranih teorijskih pristupa tijelu,

pristupilo analizi reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu. Analiza će se oslanjati na uvide teoretičara koji dolaze iz područja sociologije, filozofije, antropologije, genealogije, strukturalizma, postrukturalizma, rodni teorija, psihoanalize i sl., a rad će se usredotočiti na katalogiziranje pojava tijela i uspostavu njegovih mogućih značenja. Korpus koji će se analizirati obuhvaća sva Kamovljeva objavljena djela, sabrana u izdanju Tadijanović, D. (ur.). (1984). *Sabrana djela Janka Polića Kamova I-IV*. Rijeka: Otokar Keršovani¹ te će uključivati sljedeće tekstove: Svezak I (pjesme, novele, lakrdije): zbirke pjesama *Psovka* i *Ištupana hartija* te pjesme objavljene poslije pjesnikovih knjiga i posthumno, novele i lakrdije *Historijat jednog članka*, *Ćuška*, *Ecce homo!*, *Brada*, *Selo*, *Žena*, *Katastrofa*, *Odijelo*, *Potres*, *Stjenica*, *Ispovijest*, *Žalost*, *Sloboda*, *Bitanga*; Svezak II (roman): *Isušena kaljuža* te Svezak III (drame): *Tragedija mozgova*, *Na rođenoj grudi*, *Samostanske drame (Orgije monaha, Djevica)*, *Čovječanstvo*, *Mamino srce*. Osim navedenoga, kao dodatak analizi koristit će se podatci iz djela *Iskopine* Nikole Polića (1956) iz Sveska I te Kamovljevih članaka, feljtona i pisama iz Sveska IV.

Strukturno, rad je podijeljen u tri temeljne cjeline. Pojmu tijela u disertaciji prvotno će se pristupiti iz perspektive historizacije, odnosno povijesnoga pregleda teorija, studija o tijelu i tjelesnosti kako bi se prikazala različita značenja koja su se, kroz povijest pa sve do danas, na temelju čitanja tijela pridavala samom tijelu, osobi, kulturi. U sljedećoj cjelini izdvojit će se koncepcije tijela pomoću kojih će se prezentirati da je tijelo, iako fizička materija, uvijek znak, društveni fenomen koji u sebi nosi značenja o svijetu, kulturi kojom je okružen. Navedeno će se prikazati kroz četiri izdvojene podcjeline: *Tijelo u društvenom poretku* (s potpotpoglavljem *Muško i žensko tijelo*), *Tijelo kao norma*, *Tijelo i identitet*, *Bolesno tijelo* i *Konzumeristička vrijednost tijela*. Teorijski prikaz usredotočit će se, dakle, na prezentaciju različitih mogućnosti čitanja tijela kao kulturnoga tropa, s ciljem stvaranja okvira za istraživanje književne reprezentacije tijela u djelima Janka Polića Kamova.

Treća cjelina bit će posvećena analizi književne reprezentacije tijela u Kamovljevu korpusu, odnosno čitanju tijela kao teksta i njegovim mogućim interpretacijama, što će se prezentirati unutar četiri problemske podcjeline.

U prvoj analitičkoj podcjelini, *Tijelo, norma, identitet*, naglasak će biti na čitanju tijela kao objekta moći koji je neprestano podvrgnut regulatornim društvenim procesima čija je svrha kontrolirati, disciplinirati i normalizirati tijela prema uspostavljenim normama. Stoga će

¹ Citiranje Kamovljevih djela navedenoga izdanja u radu će se označiti s PK1 za pjesme, novele i lakrdije iz Sveska I, PK2 za roman *Isušena kaljuža* iz Sveska II, PK3 za drame iz Sveska III, PK4 za Kamovljeve članke, feljtone i pisma iz Sveska IV.

navedena podcjelina biti usmjerena na analizu književne reprezentacije tijela u onim Kamovljevim djelima u kojima se javljaju prikazi represivnosti društvenih mehanizama pomoću kojih se provodi konstruiranje (poželjnih) identiteta različitim strategijama regulacije tijela. Tijelo će se u tom smislu pokazati sidrištem identiteta koji je upravo zbog neprestanih procesa kulturalne inskripcije na tijelo promjenjiva, dinamična i nestabilna kategorija (usp. npr. Shilling 1993, Blackman 2008).

U drugoj podcjelini, *Tijelo buntovnika*, analizom reprezentacije tijela izdvojenih likova buntovnika prikazat će se mogućnosti čitanja buntovnoga tijela kao odraza otpora kulturi tradicije i procesima podčinjavanja njezinim vrijednostima. Ilustrirat će se pritom da je buntovno tijelo u Kamovljevim tekstovima često atribuirano destrukcijom i/ili autodestrukcijom, što se može tumačiti simptomom (pre)bivanja unutar kulture koja regulatorno-represivnim mehanizmima pomoću tijela održava uspostavljeni kolektivni identitet nauštrb individualnoga.

Treća podcjelina, *Žensko tijelo*, analizirat će književnu reprezentaciju ženskoga tijela koje je u Kamovljevu opusu atribuirano izmicanjem tradicionalnim rodnim ulogama žene kao supruge i majke činovima prostitucije i konzumerizacije tijela, čime se degeneriraju dotadašnji književni prikazi ženske auratičnosti, kao i koncept mitskoga ženstva. Iako će i kroz žensko tijelo biti iskazana prisutnost represivnih mehanizama, utemeljenih na tradiciji crkvenoga morala, u tumačenju reprezentacije ženskoga tijela istaknut će se da se žensko tijelo može čitati znakom otklona od uspostavljene norme te odraza postupnoga prodiranja 'promiskuitetnoga' moderniteta u tradicionalno represivno-moralnu kulturu.

U završnoj podcjelini, naslova *Tijelo i bolest*, analizi književne reprezentacije tijela pristupit će se iz perspektive teorijskih polazišta o bolesti kao sociološko-kulturalnoj konstrukciji koja definira pojedinca kroz njegovo tijelo, s naglaskom na bolesno tijelo kao mjesto čitanja identiteta kroz dualizam tijela i uma. U navedenoj će se podcjelini istražiti posebice područje traume, pri čemu će se primijeniti psihoanalitički alati kojima će se demonstrirati kako se trauma kao ozljeda uma preslikava na tijelo bolesnika. Potonje će se koncentrirati na prikaz somatizacije traumatskih učinaka te će se ilustrirati mogućnosti konfiguriranja i rekonfiguriranja identiteta kroz tijelo 'ozlijeđeno' traumom.

Znanstveni doprinos ovoga rada, osim u unapređivanju književne kroatistike, ogledat će se istraživanju koncepta tijela kao teksta u djelima Janka Polića Kamova, s ciljem ukazivanja na važnost Kamovljeva opusa u promatranju problematike tijela, a posebno na inovativnost njegova opusa u odnosu na dotadašnju književnu tradiciju reprezentacije tijela.

Temeljni je pojam doktorskoga rada tijelo. Iako ono jest biološki organizam, već se u početnim raspravama o tijelu isticala njegova semiotička dimenzija (npr. tijelo kao utjelovljeni duh i tamnica čovjekova duha u starogrčkoj filozofiji, hram Duha Svetoga te simbol moralne pokvarenosti i poricanja Boga u kršćanstvu, ploha ljepote u renesansi i sl.). U suvremenu teorijsku raspravu pojam tijela ulazi u 18. stoljeću kada se tijelo počinje promatrati izvorištem umskih ideja, no o povezanosti tijela i uma ponajviše se raspravljalo u 20. stoljeću polazeći od perspektive odnosa tijela i okoline. Tijelo se označilo produžetkom drugih tijela, plohom različitih kulturalnih inskripcija, alatom kulture, učinkom društvene moći, društveno-kulturalnim konstruktom, modulom koji se očituje u djelovanju na druge i obrnuto itd., odnosno naglašavala se međuovisnost tijela i Drugoga koji ga konstituira. Primjerice, Merleau-Ponty (prema Biti 200: 534) navodi kako je svijest tjelesna funkcija, što znači da se "ne osamostaljuje prije no što subjekt izbori cjelovitu predodžbu o vlastitom tijelu, a on takvu predodžbu opet ne može steći izvan odnosa prema drugome". U izdvojenom primjeru vidljivo je isticanje neodvojivosti svijesti, tijela i drugoga koji tijelo, prema Merleau-Pontyju, asimilira, prožima i s njim koegzistira, stoga je *ja* koji se nalazi u tijelu zapravo entitet uvijek-već prožet drugim. Takva prožetost oslikava tijelo dinamičnim entitetom koji nikada nije singularan ni fiksiran, nego se multiplicira u odnosu na svijet koji ga okupira i koji se na/u njega upisuje. Identitet se u tom smislu pokazuje promjenjivom kategorijom jer je tijelo kao polazna točka njegove interpretacije konstruiran različitim institucijama, diskursima i praksama. Tijelu se stoga, kao društvenom konstrukt, može pristupiti kao označiteljskom sustavu, znaku koji nosi brojna i složena značenja te koji je neodvojiv od kulture i društva u kojima prebiva. S obzirom na to, čitanjem tijela kao semiotičke jedinice omogućuje se interpretacija njegovih mogućih značenja, posebice o kulturi čiji je označitelj, što će se u radu pokazati pregledom različitih teorijskih polazišta o tijelu te analizom književne reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu.

1. UVOD U POJAM TIJELA

O pitanju *Što je tijelo?* raspravlja se otkad postoji čovječanstvo, pa su se kroz povijesna razdoblja razvijale različite paradigme o tijelu i tjelesnosti, no bez konsenzusa o tome što tijelo zapravo znači. Primjerice, Platon je tijelo percipirao grobnicom duše, sveti Pavao hramom Duha Svetoga, Descartes samopomičnim mehanizmom, a Sartre ga je izjednačivao sa sebstvom (Ja *jesam* svoje tijelo), što prikazuje da iako je tijelo biološki organizam, ono je i ploha na koju se upisuju različita značenja. Pogleda li se definicija tijela preuzeta iz Hrvatske enciklopedije (n.d.), primjetno je da se tijelo poima istovremeno fizičkom materijom te instrumentom svijeta koji ga okružuje: u biologiji je tijelo: "a) čovječji, životinjski ili biljni organizam; b) glavni dio anatomske strukture organa", a u filozofskoj antropologiji tijelo "ne samo da posreduje čovjeku osjetilni materijal nego mu s druge strane omogućuje da se putem svojih udova djelatno odnosi prema tom svijetu, da ga mijenja i postupno pretvara u svoj kulturno-povijesni okoliš."

Tijelo dakle jest biološki organizam, materija, ali je i alat kulture. Premda su prva ljudska iskustva svijeta uvijek tjelesne naravi jer opipom, njuhom, vidom, okusom i sluhom upoznajemo okolinu na koju tijelo reagira i koja formira njegov identitet, tijelo nije samo skup dijelova, zbir kože, kostiju, organa itd., nego je ono uvijek i primarno - sebstvo. Slično govori ruski teolog Florenskij, kako navodi Zlydneva (2016: 64–65), kada ističe cjelovitost tijela unutar koje se nalazi biće: "Ali što je to pak tijelo? – To nije supstancija ljudskoga organizma, poput materije fizičara, nego njegova forma, čak nije ni forma njegovih vanjskih obrisa, nego čitava njegova uređenost kao cjeline – eto to zovemo tijelom. (...) To što se obično naziva tijelom – nije ništa do ontološka površina; a iza nje, s one strane tog omotača, leži mistična dubina našeg bića". On naglašava da je tijelo više od fizičke materije i organizma², ono je površina ontologije, što tijelo prikazuje plohom u koju se upisuju značenja, u ovom smislu, o samom biću koje tijelo nosi. Turner (2008: 53) povezanost bića i tijela pronalazi i u filozofskoj terminologiji koja osobu u punom smislu te riječi smatra bićem koje ima "tijelo, svijest, kontinuitet, obaveze i odgovornost", odnosno imati tijelo smješteno unutar određenoga društva

² Zlydneva (2016: 64) donosi prikaz razlike termina *tijelo/organizam* u ruskom jeziku, u kojemu ukazuje da se tijelo povezuje s cjelovitošću, a organizam s fragmentiranošću. Također, navodi etimologiju navedenih termina te iako etimologija riječi *tijelo* nije sasvim jasna, u varijantama navedenim u tekstu ističe se gotsko *stain* (kamen) i grčko *otia*, *otion* (kamenčić, kamičak), dok se za *organizam* navodi latinski *organismus* i *organum* (oruđe, instrument). Iz navedenoga je, kako primjećuje autorica, vidljivo da je tijelo označeno značenjem "skupljeno u jedno, učvršćeno tim jedinstvom, nerazloživo na dijelove", a organizam "mehanički skupljenim dijelovima". Tijelo je u tome značenjski odmaknuto od čiste biološke datosti i pridano mu je značenje određene nadređenosti fizičkoj materiji.

ključ je definiranja i identificiranja osobe³. On također sebstvo označuje sociološkom, a ne biološkom tvorevinom, pa je tijelo zapravo oblik, svojstvo percepcije sebe u društvu. Sagledano s te pozicije, tijelo je društveno-kulturalni konstrukt i društvena kategorija čija značenja proizvode različiti oblici moći uspostavljeni unutar određenoga društvenoga poretka.

Inskripcija značenja na ljudsko tijelo svoje korijene ima zapravo otkad postoji ljudski rod te se čovjek kao utjelovljeni duh proučavao kroz različite discipline u povijesti iz perspektive onoga što ga sačinjava: tijelo i um. Pritom je u prvotnim disciplinama, primjerice u starogrčkoj filozofiji, duh bio izjednačen s nebeskim, a tijelo s ovozemaljskim, tj. poimanje tijela počivalo je većinom na religijskom svjetonazoru. Grčka filozofija o tijelu svodila se na razmišljanja o tome je li tijelo mjesto užitka ili tamnica duše. Iako je tijelo u Grčkoj bilo glorificirano u obliku skulptura, slika i posuđa, u filozofiji je njegovo značenje variralo od plohe uživanja do somatofobije, percipirano tamnicom čovjekova duha te opasnošću njegovu razumu i umu⁴. U djelu *The Body Social: Symbolism, Self and Society* Anthonyja Synnotta (1993) izdvojene su tri tada glavne struje razmišljanja o tijelu: a) cirejci koji su naglašavali hedonizam jer su tjelesni užitak smatrali superiornim misaonom, b) epikurejci koji su, suprotno, superiornost pronalazili u misaonom užitku, te c) orfisti koji su tijelo percipirali zatvorom duše, a čija će filozofija imati utjecaj na Platona, Sokrata, pa na kraju i razvoj kršćanstva. Autor navodi da je Platon tijelo poimao nesavršenošću duše koja nas neprestano ometa u dostizanju istine, stoga je u svojoj biti inferiorno duši te je samo poput sjene koja nam čini društvo. Ističe da je duša tek u smrti oslobođena od žudnji i zlih namjera tijela, koje označuje grobnicom duše. Iako je njegov stav o tijelu većinom negativan, lijepo tijelo poima prvim korakom do Boga kao apsolutne ljepote, čime tijelo obilježava mjestom u kojemu se možemo ili približiti ili udaljiti od Boga. S druge strane, kako u navedenom djelu ističe autor, Aristotel, iako podupire superiornost duše nad tijelom, odbacuje Platonov dualizam jer duša je za njega forma živućega tijela, odnosno jedno bez drugoga ne može postojati. O tijelu se zato treba brinuti zbog dobrobiti duše jer ona čini čovjeka. Synnott (isto) primjećuje da su Platon i Aristotel smatrali da je tijelo

³ Turner (2008: 54) objašnjava da "osoba" dolazi od riječi *persona* (maska kojom se pojedinac predstavlja vanjskom svijetu) te piše da kada se u Rimskom zakonu *persona* izjednačila sa sebstvom, ona je i dalje isključivala robove jer nisu bili vlasnici svoga tijela te nisu imali osobnost. Time se pokazuje da je identifikacija sebstva neminovno vezana uz tijelo i posjedovanje tijela te njegovu reprezentaciju u vanjskom svijetu.

⁴ Senković (2015: 126-127) piše da je antička erotologija upućivala čovjeka u etiku i estetiku spolnih odnosa te navodi pojam *chresis aphrodisia* koji označuje razumnu upotrebu ljubavnih užitaka jer žudnja je prirodan osjećaj, pa ga je normalno zadovoljiti. Međutim, čovjek se treba suzdržavati od naslada koje mogu dovesti do neumjerenosti, stoga treba vježbati ovladavanje samim sobom, požudnim dijelom sebe, kako bi imao slobodu, u smislu da ne bude rob seksualnosti.

zbog svoje prolaznosti inferiorno umu⁵ te da ljudska egzistencija ne može biti ograničena korporalnošću. Prema njima, duša želi napustiti tijelo, svoj kavez, i prebivati u nematerijalnoj formi. Također, i u rimskoj se kulturi tijelo percipiralo tamnicom duše, kojoj se ponovo pridavala superiornost u odnosu prema tjelesnosti. Primjerice, autor navodi da je Seneka tijelo poimao poput ogrtača koji štiti dušu, ali je uvijek bilo manje važno od onoga koji taj ogrtač nosi. Razvijanje tijela i njegovo jačanje Seneka je stoga smatrao uzaludnim jer ono uvijek ima svoju granicu te se čovjek treba posvetiti duši koja je neograničena. Autor dodaje da o tome govori i Epiktet koji je tijelo označio ropstvom svemu što je od tijela jače (bolesti, mač, vatra itd.), pa je čovjek duša opterećena tijelom.

Synnott (isto) također navodi da je kršćanstvo tijelo percipiralo hramom Duha Svetoga, ali i fizičkim instrumentom kroz koji će se proslaviti Bog, čime se ističe dualitet tijela kao istovremeno duhovna i materijalna ploha (Iv 1, 13: „I Riječ tijelom postade“)⁶. Navedeni je dualitet vidljiv i u dogmi uskrsnuća Isusa Krista koji prvo žrtvuje tijelo za čovječanstvo da bi na kraju napustio fizički oblik i prešao u duhovni. U Bibliji o dvojnosti progovara i Pavao u Poslanici Rimljanima (7, 14 – 24) koji ističe borbu tijela i duha (uma), a tijelo označuje mjestom prebivanja grijeha i opasnošću duhovnoj dimenziji pojedinca:

Zakon je, znamo, duhovan; ja sam pak tjelesan, prodan pod grijeh. (...) Doista znam da dobro ne prebiva u meni, to jest u mojem tijelu. (...) Po nutarnjem čovjeku s užitkom se slažem sa Zakonom Božjim, ali opažam u svojim udovima drugi zakon, koji vojuje protiv zakona uma moga i zarobljuje me zakonom grijeha koji je u mojim udovima. Jadan li sam ja čovjek! Tko će me istrgnuti iz ovoga tijela smrtonosnoga? (...) Ja, dakle, umom služim zakonu Božjemu, a tijelom zakonu grijeha (Online Biblija, n.d.).

Stoga su duša i duhovno u kršćanskoj teologiji također superiorne tijelu, što je posebice vidljivo u ideji asketizma kao odricanja od tjelesnih užitaka u vidu celibata ili djevičanstva, ali i mučenju, kažnjavanju tijela (npr. flagelanti) kako bi se približilo Bogu. Prioritet duše ističe i

⁵ Benčić (2016: 208) u svom radu *Ljepota koja (ne)će spasiti svijet (Makanin; Kavkaski zarobljenik)* donosi komentar ruskoga književnika Aleksandra Ivanoviča Hercena 1854. godine koji potvrđuje da se i u ponešto modernijem dobu održalo poimanje tijela kao ograničenoga nasuprot neograničenosti uma: "Progres životinje – progres je njezina tijela, njezina je povijest – plastičan razvoj organa od polipa do majmuna; progres čovjeka – progres je sadržaja misli, a ne tijela: tijelo ne može ići dalje." Autorica navodi da je prihvaćanjem kršćanstva ruska kultura čovjeka sagledavala dualističkim razdvajanjem njegova tijela i duha, no superiornost se pridavala potonjem jer se tijelo percipiralo prolaznošću, a duša besmrtnošću, a čak je i u znanosti ili filozofiji tijelo imalo inferioran status nasuprot umu/razumu. Ovdje je vidljivo kako je tijelo uvijek kulturni konstrukt, pa će značenje tijela ovisiti o dominirajućim društvenim vrijednostima koje promoviraju različite institucije moći.

⁶ Užarević (2016: 185-186) piše da je novozavjetna teologija Svetoga Pavla razlikovala dva značenja tijela: sveto (posvećeno) i grešno, u riječima *soma* i *sarks*. *Soma* je zemaljsko tijelo koje je, bez obzira na to što je izvrgnuto požudama, grijehu i smrti, predodređeno da uskrsne, a *sarks* je ono zemaljsko u čovjeku gdje se smješta grijeh.

sveti Ivan Zlatousti (prema Synnott 1993) koji kazuje da su tijelo i duša dvije supstance te se čovjek se ne bi trebao slaviti zbog tijela, nego zbog ljepote duše. Turner (2008: 38) navodi da je tijelo često poimano mjestom strasti i žudnje, tj. mjestom odsustva razuma, simbolom moralne pokvarenosti i poricanja Boga, pa se iz tih razloga tijelo moralo disciplinirati raznim režimima poput dijete i apstinencije kako ne bi predstavljalo prijetnju uspostavljenom društvenom poretku. Međutim, kako piše Synnott (1993), razvojem renesanse dolazi do drugačijega odnosa prema pitanju i interpretaciji tijela, primarno kroz sekularizaciju i privatizaciju tijela u svijetu tada okupiranom urbanizacijom, industrijalizacijom i tehnološkim napretkom. Iako je i u renesansi bilo propagiranja uskrate tjelesnih užitaka (npr. navodi se primjer Ignacija Lojolskoga koji je savjetovao nanošenje boli tijelu u vidu ispaštanja zbog grijeha), asketsko sagledavanje tijela neprijateljem u velikoj je mjeri zamijenjeno idejom tijela kao onoga što je dobro, lijepo, privatno i osobno. Synnott (isto) navodi da su umjetnici poput da Vincija, Michelangela, Botticelija i dr. prikazivali tijelo u kontekstu ljepote, a filozofi poput Castiglionea smatrali su ljepotu znakom unutarnje dobrote, čime se iskazuje povezanost uma i tijela.

S druge strane, Rene Descartes (prema Biti 2011: 17–18) tijelo je opisivao materijom koja postoji i vidljiva je u prostoru, dok je um smatrao nematerijalnom realnošću čije je osnovno svojstvo da misli, što tijelo i um čini dvjema potpuno različitim realnostima. Tijelo je za njega mašina, mehanizam mesa i kostiju koji funkcionira bez uma te gdje je *ja* potpuno različito od tijela. Upravo razvitkom znanosti (pogotovo medicine) krajem 18. stoljeća tijelo dolazi u središte promatranja te se počinje sagledavati komadom materije čiji se dijelovi mogu analizirati poput znakova, primarno bolesti. Time je izvoristem znanja označeno samo tijelo i njegovi dijelovi – organi, organski sustavi, žile, mišići itd., kao ploha analize biomedicinskih znanosti, što je stvorilo zaokret od duše prema tijelu i njegovoj korpornosti.

Iako je tijelo bilo područje interesa i u 19. stoljeću, 20. stoljeće donosi prve ozbiljne radove o njegovoj problematici. Jedna od najpoznatijih rasprava o tijelu sa stajališta medicinske antropologije bila je *The Mindful Body* Nancy Scheper-Hughes i Margaret Lock iz 1987. godine, koje na temelju dualizma tijela i duha progovaraju o utjecaju društva na tijelo. One u svom radu razlikuju tri tijela: *individualno* (doživljaj vlastite tjelesnosti), *društveno* (simbol društvenih interakcija i društvene cjelovitosti ili konflikta) i *političko* (politički nadzor i kontrola tijela). Koliko je tijelo neodvojivo od društva i njegovih vrijednosti u koje je rođenjem uronjeno, pokazuje kontrola i pripitomljavanje tijela u vidu njegova držanja, ponašanja prilikom socijalne interakcije te ulaganja u njega kao oblika ekonomske vrijednosti. Budući da društvo počiva na poslušnim i podčinjenim tijelima, tijelo koje je izvan kontrole označeno je

devijacijom od tijela-uzora, nametnuta različitim medijima. Slično tome, Kroker (2001: 21–22), tijelo također poima s različitih perspektiva. *Ideološki*, tijelo se poima kao konzumerski objekt medija koji tijelo povezuju s idejom užitka i konzumacije proizvoda u vidu ostvarivanja profita; *epistemološki*, tijelo se vezuje za kulturalno stanje u kojemu se nalazi; politički, tijelo se odmetnulo u kategoriju "političko tijelo u političkom javnom mnijenju"; *semiotički*, tijelo je ploha gdje kultura i politika upisuju svoje ciljeve i prakse; te na kraju, *tehnološki*, tijelo je stavljeno u službu društva unutar perspektive tehnoloških saznanja. Tako tijelo, a ne duša, postaje u 20. stoljeću kult usavršavanja i spašavanja.

Tijelo je, dakle, objekt u koji se upisuje svijet, unutar čijega se prostora i interakcijama s ostalim objektima konstituira pojedinac. Individualno je tijelo time uvijek pod društvenom kontrolom ili pod društvenim sankcijama i ono ne pripada zapravo subjektu, nego svijetu koji ga okružuje. Sve su reakcije pojedinca, bilo da se radi o jednostavnim pokretima tijela ili složenim procesima poput donošenja odluka, prema Marot Kiš i Bujan (2008), uvjetovane interakcijom tijela i uma te organizma (proizvoda odnosa tijela i uma) s okolinom koja ga okružuje. Svako je tijelo zato znak – ili društvene norme ili njezina kršenja, što ukazuje na to da tijelo nije sušta fizičnost, tj. sustav organskih dijelova. Fizičko tijelo uistinu jest mehanizam koji može funkcionirati sâm po sebi, no i na taj mehanizam društvo ima utjecaj, pa je ono uvijek zapravo odraz kulture koja nad njim dominira⁷. To smatra i Užarević (2016: 186) koji tijelo promatra s perspektive prostora i granica tijela te piše da tijelo odvajava sebe od okolnoga prostora, ali istodobno i ovisi o njemu, stoga je tijelo "mikrosvijet u kojem se zrcali makrosvijet (univerzum)". Odnosno, ističe se da je tijelo istodobno *svoje i tuđe* te je uvijek prostor kojim identificira sebe i svijet oko sebe. U tom smislu Mead (prema Turner 2008: 41) smatra da postoji jasna distinkcija tijela i sebstva kada kaže da tijelo može funkcionirati i bez sebstva uključenoga u njegov rad, dok sebstvo ima karakteristiku da je objekt samom sebi, čime se razlikuje od svih drugih objekata i samoga tijela. Međutim, ističe se da, iako razlika tijela i sebstva postoji, sebstvo se realizira kroz djelovanje (*performance*) koje je ipak uvijek tjelesno.

⁷ Peruško (2016: 125-126) navodi primjer promjene ponašanja ljudi u Rusiji nakon Oktobarske revolucije 1917. godine te apostrofira nastanak novoga tjelesnoga koda u obliku maloga trgovca, sovjetskoga buržuja naziva *nepman* koji je u kolektivnoj svijesti ostao zapamćen kao groteskna i bezvrijedna pojava te klasni neprijatelj. Posljedično, u književnosti i vizualnim umjetnostima prikazan je karikaturno, vrlo često identificiran sa svinjom te neumjerenosti u jelu i piću, moralnim razvratom i sl., kao vidom izrugivanja sovjetskoga buržuja nasuprot zdravoj i uravnoteženoj radničkoj klasi. Autorica piše da je tijelo *nepmana* bilo obilježeno uhranjenošću i trbuhom/trbušinom, debelim i masnim usnama te nosom, odnosno preuveličavanjem dijelova tijela kako bi se postiglo ismijavanje, iz čega se može čitati klasna netrepeljivost. Na navedenom se primjeru vidi, Foucaultovim riječima, "političko zaposjedanje tijela" kojim institucije moći provode svoje strategije, a o čemu će biti riječi u nadolazećim poglavljima disertacije.

Nastavno na navedeno, Turner⁸ (isto: 40) tijelo poima istovremeno okolišem (dijelom prirode) i posrednikom sebstva (dijelom kulture) te interakciju prirode i društva pokazuje na primjeru čovjekovih fizioloških potreba. Čovjek ima potrebu jesti, piti i spavati, no te su potrebe istodobno predmet simboličke interpretacije i društvene regulacije. Individualno je tijelo pritom regulirano te organizirano radi dobrobiti stanovništva, njegove produktivnosti te reproduktivnosti i uvijek je zato u centru političkih previranja i pitanja. Ako se politika tijela sagleda kao politika seksualnosti, problem regulacije je, kako primjećuje Turner, zapravo regulacija ženske seksualnosti od strane patrijarhalnoga sustava, gdje se individualno tijelo mora kontrolirati i disciplinirati različitim režimima kako bi se reguliralo cjelokupno stanovništvo. Time se prikazuje ne samo kako je tijelo uvijek ograničeno kulturom u kojoj prebiva nego i da je upravo tijelo temelj društvenoga aparata.

Može se stoga zaključiti da postoje dvije dominantne perspektive poimanja tijela: tijelo kao fizički objekt i tijelo kao semiotički objekt. Međutim, obje sfere definira odnos prema Drugom, što pokazuje da je tijelo "kompleksan sustav utkan u drugi kompleksni sustav" (Martin 1994: 199). Upravo zbog toga definirajućega odnosa fizička i društvena sfera tijela zapravo su neodvojive jer, kako primjećuje Brooks (1993: 1), "tijelo smo istodobno mi sami, ali i svi drugi". Kultura upisuje značenje u tijelo, utjelovljuje vlastite norme u njemu, pri čemu je i sâm um pod njezinom kontrolom. Blackman (2008: 22) navodi da se čovjekom postaje kroz društveno konstruiranje i društvenu inskripciju te da je tijelo konstruirano kroz simbole, kodove, znakove, označujuće činove i diskurzivne prakse, odnosno da je čin postajanja čovjekom povezan s ulogom društvenih i kulturalnih procesa u našem formiranju. Autorica (isto: 60) kulturalnu inskripciju opisuje društvenim i kulturalnim procesima koji se upisuju ili govore kroz pojedince, a ti su procesi izraženi u mislima, djelima, tjelesnim dispozicijama (hodanje, jedenje, držanje tijela i sl.) i navikama pojedinaca do te mjere da se čine prirodnima i automatskima. Ona ističe tijelo kao društveni konstrukt jer se na njegovu materiju inskribiraju vrijednosti kulture koja ga okružuje. Shilling (1993: 70, 80) će u tom smislu tijelo označiti "inertnom masom" koje je oblikovano, ograničeno pa čak i izumljeno od strane društva. U Foucaultovoj koncepciji genealogije moći tijelo je također percipirano površinom kulturalnoga upisivanja i medijem koji se mora preoblikovati kako bi kultura nastala, zato tijelo prethodi upisivanju, a materijalnost značenju. Iako tijelo jest fizički i biološki sustav, ono postaje

⁸ Turner (prema Synnott 1993: 236) društveni značaj tijela promatra kroz rješavanje četiriju problema s ciljem uspostavljanja društvenoga reda/poretka: 1) problem reprodukcije (kontinuitet vremena), 2) problem kontrole i regulacije stanovništva (kontinuitet prostora), 3) problem unutrašnjosti tijela (ograničenje žudnje) i 4) problem izvanjskosti tijela (reprezentacija tijela drugima). Time je tijelo označeno glavnim sidrištem uspostave društvenoga poretka.

instrumentom društva kojim se prenose određene poruke, odnosno postaje znak i simbol koji u svakom trenutku odražava društvo i njegove vrijednosti. Peruško (2016: 125) piše da su "sve tjelesne poze i geste, uključujući izbor odjeće⁹, nabijene nizom informacija i društveno relevantnih konotacija", čime se naglašava da tijelo uvijek nešto znači i to značenje odašilje, prenosi drugima.

Kao što značenja dijelova tijela ili osjetila poput dodira ili mirisa variraju od kulture do kulture, tako i tijelo u cjelini predstavlja semiotičku jedinicu koja se formira uvijek u odnosu na Drugoga, pri čemu i tijelo samo postaje Drugi koji s ostalima ostvaruje suživot. Primjerice, Synnott (1993) navodi primjere različitih značenja tjelesnih osjetila, gdje je također primjetan odraz društvenoga poretka. Loši mirisi tako nisu poželjna osobina jer se cijela osoba pritom označuje negativno, te će autor čak istaknuti da je miris simbol sebstva jer što miriši dobro - dobro je, i obrnuto. Slično je i s dodirrom, pa autor navodi primjere značaja dodira u odgoju muškoga i ženskoga djeteta, različitost značenja upisana u ženski i muški dodir, ali i moć koja može biti iskazana putem dodira (npr. nadređeni će više dodirivati podređene nego obrnuto, što autor povezuje i s Isusom Kristom koji je mnoga čuda ostvario dodirivanjem bolesnih, ali je samo jednom prilikom on sâm bio dodirnut). Navodi se i primjer fizičkoga nasilja kao načina uspostavljanja i iskazivanja moći i poretka, što pokazuje da su tijelo, njegovi organi i osjeti, u svakom trenutku odraz društva u kojemu prebivaju.

O osjetilima kao simbolima sebstva, točnije dodiru, progovara i Andrea Zlatac koja u svojoj knjizi *Rječnik tijela* (2010: 23) u poglavlju *Dodiri, dodiri* piše: "Mogu zatvoriti oči, mogu začepiti uši, mogu prstima stisnuti nos i udisati na usta pa tako potisnuti i čulo njuha, ali ne mogu, ni na koji način ne mogu, rekao bi Epštejn, *oderati kožu* s vlastitoga tijela. Moja put, moja koža, moje tijelo i ja, jedno smo isto. Glas odzvanja izvan mene. Ponekad glas nije *ja*. Dodir uvijek jest *ja*". Autorica tijelo označuje plohom koja skuplja tragove Drugoga i pamti, stoga dodiru dodjeljuje ulogu traga na tijelu: "(...) udubina koju je na koži ostavio dodir

⁹ Florenskij (prema Jovović 2016: 313) povezuje odjeću i tijelo kroz ulogu koju odjeća ima za tijelo i na tijelu: "Odjeća je dio tijela. U običnom životu to je spoljašnji produžetak tijela, analogan krznenom pokrivaču životinja i ptičijoj pernatosti; ona je na tijelo dodata polumehanički, ja kažem 'polu', zato što su između odjeće i tijela tješnji odnosi, nego što je to sam dodir: protkana prefinjenijim slojevima tjelesne organizacije, odjeća djelimično urasta u organizam. U vizualno-umjetničkom pogledu ona jeste *pojava* tijela i sobom, svojim linijama i površinama ona nagovještava građu tijela." Time se prikazuje da je i sama odjeća znak tijela i sebstva koje nosi to tijelo, da je tijelo uvijek materija za inskripciju. Theweleit, kako piše Uzelac (2016: 321), također ukazuje kako je oblikovanje fizičkoga izloda tijela, u ovom smislu muškoga tijela, izravna posljedica određene društvene doktrine: "Za muškim telom država više ne poseže direktno na *mišićni* način, nego zaobilaznim putem: sport, disciplinovanje, opšta kontrola napuštanja normi, odeća, frizura, dizajn (...). U robu se najbolje uočava forma koju valja očuvati: lepota, glatkoća, površna samozaljubivost robe daje telesni uzor. Izgled robe/dizajna stupio je na mesto vojnoga drila." Oba navoda pokazuju da iako se vanjska reprezentacija tijela smatra 'prikazivanjem sebe', zapravo je zrcalna slika kulture koja se u tijelo upisuje.

drugoga odmah nestaje. Barem izvana, iznutra traje zato što tijelo pamti" (isto: 17). Kasnije dodaje i: "Svi tragovi na našem tijelu (ožiljci, bore, tamne mrlje, madeži, ispućane kapilare...) jedna su vrsta geografske karte na kojoj su zapisani tragovi naših osobnih povijesti" (isto: 112), čime se tijelo prikazuje simboličkim sustavom, znakom koji se uvijek može čitati. Nadalje, Howes (prema Blackman 2008: 86) dodir percipira kroz koncept "znanja o koži", tj. koža prema njemu nije samo fizički štit, nego pruža različite načine poznavanja tijela; postoji kao sučelje između sebstva i drugoga, biološkoga i društvenoga, organskoga i neorganskoga, unutrašnjega i vanjskoga, pa je ona sredstvo komunikacije pomoću kojega osjetimo/osjećamo ono što nas okružuje.

Stoga je promatrati tijelo isključivo kao fizički objekt zapravo nemoguće jer ono u svakom trenutku nosi značenje. Tijelo kao organski sustav međusobno povezanih dijelova objekt je kako ga promatraju znanosti poput biologije ili medicine: tijelo kao suma svojih dijelova koji se mogu promatrati i istraživati odvojeno, ali i dijelom većega sustava. Međutim, bez obzira istražuju li znanstvenici bolesti tijela kao sustava ili njegovih pojedinih dijelova, ono uvijek govori o subjektu koji je nositelj tijela. Čak i kada se promatra samo model tijela ili njegovi organi, oni u sebi nose značenje, što pokazuje da se društvena sfera tijela nadovezuje na njegovu fizičnost i neodvojiva je od nje. Slično navodi AnneMarie Mol (prema Blackman 2008: 1) koja piše kako tijelo nije ograničeno kožom, nego se naša tijela uvijek produžuju i povezuju s drugim tijelima (ljudskim i neljudskim), činovima, tehnikama i objektima koji proizvode različita tijela i različite načine usvajanja što znači biti čovjek. O tome govori i Spinoza (prema Deleuze 1992: 58) koji kazuje da tijelo jest sastavljeno od nebrojenih, međusobno povezanih dijelova, no ono nije supstancija, nego modul koji se očituje u djelovanju na druge i obrnuto, što čini njegovu individualnost. Identitet tijela zato nije ograničen na svoju fizičku materiju, nego se stvara i onim što ju nadilazi – izvanmaterijskim značenjem tijela.

U prikazu tijela kao kulturalnoga medija potrebno je prije svega objasniti povezanost uma i tijela. Subjekt, nositelj tijela, predodžbu o vlastitom tijelu ostvaruje tek u odnosu prema Drugom, odnosno tijelo je subjekt u odnosu na objekte, stvari koje supstoje s njim, zbog čega se percipira produljenjem svijeta, a stvari produljenjem njega samoga. Tijelo je dakle entitet uvijek-već prožet drugim s kojim koegzistira (Merleau Ponty prema Biti 2000: 535), ono je ujedno subjekt i objekt u odnosu s drugim tijelima u kojemu postaje istodobno primatelj i pošiljatelj poruka. Goffman (1963: 82) u tom smislu ističe da je tijelo simbol, no samo i uvijek unutar društvenoga sustava koji ga kao takvoga prepoznaje. Budući da je uvijek prožeto djelovanjem Drugoga, u odnosu uzajamnosti stvara se identitet tijela i identificira njegova društvena vrijednost. Kako navodi Grosz (1994), tijelo je sredstvo ekspresije, izražavanja i

prijenosa informacija izvan organizma, ali istovremeno i izraz zatvorene, nekomunikacijske psihe. Ono je medij kojim subjekt može izražavati vlastitu unutrašnjost, promatrati vanjske objekte, no i biti promatran. Međutim, i samo tijelo je objekt sastavljen od društva kojemu pripada, u prostoru koji pojedinac okupira u svom tijelu, pa je ono, prema Mauss (1973), prvi čovjekov instrument koji mora biti naučen, različito u različitim kulturama. Način na koji sjedimo, trčimo, govorimo, gestikuliramo utkan je u tijelo obrazovanjem, društvom u kojemu se nalazimo, čime tijelo postaje sredstvo djelovanja i činjenja, tj. postojanja kao organizma.

Slijedom navedenoga, tijelo je slika i odraz društva koje ga kao vlastiti objekt moći oblikuje regulatornim strategijama, pritom ga ograničavajući svojim zahtjevima, katkad i potpunom kontrolom tijela i negiranjem ekspresije (npr. defekacije, mokrenja, kihanja, kašljanja)¹⁰. Podčinjeno društvenim normama i autoritetu, prilagođava se i usklađuje s dominirajućim i promovirajućim društvenim vrijednostima, na temelju čega se može argumentirati da "tijelo pripada svijetu, ne nama" (Brooks 1993: 2). Posljedično, tijelo koje želi biti ili jest na neki način izvan društva bit će označeno prijetnjom ili društvenim zlom. Primjerice, iako je masturbacija označena normalnom fizičkom pojavom, ona je također poimana, pogotovo u religijskom kontekstu, onim što dovodi do bolesti uma i tijela te oskvruća društvenih normi. Tijelo koje masturbira ili se prostituira atribuirano je društvenim zlom jer izvrće ono što je društvo postavilo kao normu vlastitoga održavanja – seksualni čin. Isto tako, seksualni čin s mnogo ljudi ili sa samim sobom unutar tako postavljenoga društva ne može biti prihvatljiv jer ne postoji željena reprodukcija kao temelj njegova očuvanja. U tom kontekstu Zlatar (2010) erotiku i erotizam označuje ekscesom jer ne ispunjava nikakvu funkciju (reprodukcije) te je zbog toga izvan okvira dominirajućega socijalnoga poretka. Isto je i s izrazito homoseksualnim tijelom (lezbijskim muškobanjastim ili feminiziranim muškim) koje odstupa od utvrđenih mjerila žene ili muškarca upisanih u normu utvrđenu u određenom društvenom sustavu. Takvo tijelo nosit će u sebi znak svojevrsne opasnosti za društvo zato što narušava postavljeni odnos muškarca i žene kao željenoga oblika društvene zajednice. Kon (prema Benčić 2016: 208) smatra da "svugdje gdje se društvo izjednačava s državom dolazi (...) do politizacije seksualne/tjelesne kulture te se ona ne razmatra više kao dio osobnoga, privatnoga života, nego kao područje državnoga interesa"¹¹. Odnosno, tijelo se prikazuje

¹⁰ Gordon Allport (prema Blackman 2008: 93-94) u tematiziranju koncepta prezira unutar društvenoga konteksta navodi primjer tjelesnih izlučevina poput pljuvačke i sline kao onoga što izlazi/odlazi izvan granica tijela pa tjelesne izlučevine postaju mjesto gađenja i odvratnosti te negacija sebstva (*ne-ja*). Navedenim se ukazuje na važnost očuvanja granica tijela te potrebu samoregulacije i samokontrole kako bi se ispoštovale uspostavljene društvene vrijednosti.

¹¹ Benčić (2016: 209) piše da se u Rusiji nakon Revolucije seksualnost pokušavala tabuizirati, staviti izvan norme propagirajuće kulture, stoga su tadašnjim sovjetskim umjetnicima u stvaranju bila privlačna atletska, snažna i

temeljnim objektom moći koji je istovremeno označitelj i označenik kulture u kojoj koegzistira te simbol mehanizama moći kojima se konstituiraju identiteti.

Povezanost društva i tijela vidljiva je i u suvremenim društvima koji obrću perspektivu staroga svijeta o tijelu kao zatvoru duha. Baudrillard (1998: 277) piše da u suvremenoj perspektivi pojedinac *jest* tijelo te se ne treba više ulagati u spasenje, nego u samo tijelo. Njegovu nesavršenost ne treba nadomješćivati ulaganjem u dušu, već u tjelesnu potencijalnu savršenost, u ideju savršenosti, čime se razvija tzv. "upravljeni narcizam". Autorica ističe da "tijelo prodaje", tj. da je tijelo kulturna činjenica i sustav strategija koji naglašava erotizam, ljepotu i besmrtnost kao ideju prema kojoj bismo trebali živjeti. U prikazu promjene odnosa prema tijelu može se dakle čitati općenita promjena društvenih odnosa unutar kojih je tjelesnost prevladala prijašnju duhovnost te postala objektom ekonomije, psihologije i politike. U tome je ponovo vidljivo da je materijalnost tijela, samopokretni mehanizam raznolikih sustava, iako zaseban entitet, neodvojiv od svijeta kojemu pripada i koji ga konstruira.

Budući da svako tijelo nosi značenje, ono je uvijek tekst, sustav znakova za čitanje, pa se može promatrati i analizirati iz oblasti književnosti. Tematika tijela dio je teorijskih rasprava još od 18. stoljeća i francuskih materijalista koji su raspravljali o odnosu čovjekova tijela i duše, dok se s pojavom psihoanalize u 20. stoljeću tijelo počelo promatrati mjestom čitanja područja nesvjesnoga. Na primjer, Sigmundu Freudu tijelo je prvi objekt epistemologije, u obliku dječje čežnje za znanjem, pri čemu tijelo kao objekt znanja postaje mjestom inskripcije određene priče, tj. gdje tijelo otkriva vlastitu naraciju. Upravo je narativnost tijela poveznica s književnošću i književnom teorijom jer, kako primjećuje Korte (prema Vojvodić 2016: 12), "neverbalno je ponašanje u književnosti uvijek znak: to je integralni dio umjetnički oblikovanoga teksta". Već se u kanonskim djelima svjetske književnosti, poput Homerove Ilijade i Odiseje, pronalaze primjeri prijenosa pisanja na tijelo, odnosno pretvaranje materijalnoga objekta u označujući, pisani objekt unutar naracije. Primjerice, u prizoru prepoznavanja Odiseja na temelju njegova ožiljka tijelo u naraciji postaje nositeljem priče jer se fizičkom markacijom u tijelo upisuje priča o tjelesnom identitetu Odiseja i prepoznavanju toga identiteta. Nadalje, Blackman (2008: 23–24) piše da je jezik ključno mjesto kroz koje se

uvježbana ljudska tijela, no ne zbog erotičnosti takvih tijela, nego zbog njihove potencijalne vrijednosti za samo društvo. S druge strane, autorica navodi da se nakon raspada Sovjetskog Saveza i popuštanja cenzura dogodilo suprotno – u književnosti počinje dominirati tijelo u vidu zadovoljavanja tjelesnih potreba, pa čak i u vidu seksualnih devijacija i sl. Time se prikazuje da je tijelo uvijek odraz društva koje u tijela upisuje svoje propagirajuće vrijednosti. Benčić donosi i citat ruskoga književnika Vladimira Sorokina (isto) koji kaže da je on "silno želio napuniti rusku književnost tjelesnošću: mirisom znoja, pokretima mišića, prirodnim izlučinama, spermom, govnom. Kao što je rekao Artaud: 'Ondje gdje miriše na govno, miriše na život'". U takvim i sličnim primjerima može se prepoznati prikaz važnosti tijela i tjelesnosti unutar društvenoga aparata te svega što označuju za pojedinca i društvo u cijelosti.

proizvode subjekti i kroz koje subjekti proizvode sami sebe jer je svaka kultura sastavljena od tekstova ili narativa pomoću kojih pojedinac stvara razumijevanje svijeta koji ga okružuje, a tijelo je sredstvo društvene reprezentacije sebstva. Stoga navodi da se proučavanjem tijela proučavaju uvijek i iskazi pojedinaca unutar određenih društvenih konteksta. Iz navedenoga je vidljivo da se tijelo može promatrati semiotički nabijenim fenomenom, tekstom, pričom, te da se njegovo oblikovanje unutar književnoga teksta može čitati mogućom reprezentacijom kulture unutar koje je nastalo. Povezanost tijela i književnosti ističe i Barthes (prema isto: 6) koji piše da je tijelo primarni izvor simbolizma kojemu se književnost uvijek vraća i kao takvo, ono je uvijek izvor znatiželje i znanja zapravo svih humanističkih znanosti. U tom je smislu povijest književnosti istovremeno i povijest tijela (herojskih, svetih, patničkih, karnevalskih, perverzних, pornografskih, bolesnih itd.), pa je kroz tijelo i u tijelu moguće promatrati stvarnost ljudskih civilizacija. Armstrong (prema Turner 2008: 177) također ističe 'čitljivost' tijela kada govori da se stvarnost tijela utemeljuje u oku promatrača koji tijelo čita jer tijelo je uvijek reprezentacija nečega i nosi značenje u/na sebi.

Tijelo je dakle uvijek-već simboličko polje jer konstantno 'govori' i stvara naraciju. Ono postaje ključ znanja, moći i želje da se savlada sustav teksta kao semiotičkoga polja, unutar kojega je tijelo utjelovljenje značenja. Slično piše Freud (prema Brooks 1993: 106) koji tvrdi da sve znanje treba tražiti u znanju o tijelu jer ono je epistemološki (narcisoidni) objekt djeteta koje kroz tijelo (svoje i tuđe) usvaja znanje o sebi, ali i svijetu. Freud (prema Biti 2000: 535), kao i Marx, Nietzsche, Diderot, vidi tijelo i tjelesne osjete izvorima umskih ideja koje unutar naracije "izaziva" pojam tijela koji zahtijeva čitanje i otkrivanje istine. U tom kontekstu Brooks (1993: 8) navodi da naracija postaje orijentirana na znanje o tijelu i posesiju tijela. Književni lik u tekstu zapravo je utjelovljena naracija o sebi samom, ali istovremeno i o Drugom, zato što je tijelo istovremeno subjekt i objekt promatranja. Odnosima s ostalim 'utjelovljenjima' narativa (likovima), tijelo konstruira i verbalizira priču jer i sâm 'glas' lika proizvod je upravo tijela u tekstu.

Ako je tijelo nositelj svijesti, a svijest je tjelesna funkcija, praćenjem misli i akcija likova zapravo se prate akcije njihovih fikcionalnih tijela, njihovi odnosi s drugim tijelima i njihov svijet poput 'produljenja tijela'. S obzirom da su tijela u književnosti fikcionalne kategorije, one reprezentiraju određena društvena tijela znakovima kojima se posreduju određena značenja ili koncepti poput identiteta, roda, normalnosti i sl. Primjerice, kulturalni koncepti tjelesne ljepote ili ružnoće mogu se promatrati već u bajkama i narodnim pričama, gdje su pozitivni likovi najčešće označeni lijepim i dobrim (moralnim), a zli obrnuto. Scarry (prema Biti 2000: 539) piše da se fizičko tijelo "širi u strukturu bilo svijesti ili jezika da bi

dobilo interkorporalnu potvrdu", što govori da je fizičko tijelo simbolički sustav i kao takav funkcionira unutar naracije. Slijedom toga, jezik postaje medij tijela koje uvijek nešto govori, a tijelo medij i oruđe uprisutnjenja svijesti sebi samoj. Dakle, tijelo se percipira upisnom plohom, tj. više-manje pasivnim mehanizmom na koji se upisuju društveni režimi i konstruira identitet subjekta koji on ne može promijeniti.

Za Judith Butler (prema Biti 2000) tijelo kao materija diskurzivni je konstrukt, a jezik je sustav koji osigurava materiji datost. Međutim, ona tijelo ne smatra materijom na čiju formu utječe moć, društveni režim, nego su tijelo i moć uvijek međusobno prožeti. Tijelo je univerzalan sistem društvene semiotike i kontrole (Brooks 1993) koji unutar naracije funkcionira kao jezični znak. Ono je uvijek označitelj označen Drugim te zato nikada nema isto značenje ni isti identitet. Narativni identitet lika iščitava se na temelju akcija tijela u tekstu i akcija teksta u/na tijelu kao forme režima moći koji upisuje značenje u tijelo. Tijelo i tekst tako su poput Merleau-Pontyjevih ruku koje se dodiruju u rukovanju, gdje su i jedan i drugi istovremeno i subjekt i objekt promatranja. Time nam književnost pruža priliku biti u tekstualnom tijelu, biti njegovim dijelom te ga čitati kao reprezentaciju moći kulture koja ga formira i identificira. Humanističkim znanostima tijelo je neizbježan objekt promatranja jer promatrati i iščitavati čovjeka, njegove radnje i misli, znači zapravo iščitavati tijelo. Ono je polazna točka interpretacije identiteta te ako je u središtu humanističkih znanosti čovjek i bivanje čovjekom, njihova istraživanja neodvojiva su od tijela.

Čitanje tijela promatra se i u primjeni psihoanalize na književni tekst u istraživanju nesvjesnoga, sagledavanjem književnosti kao jezičnoga polja na kojemu psihoanaliza implicira svoja načela te povezuje analitička pitanja s pitanjima književnosti. Budući da se i u psihoanalizi i u književnosti pokušava dovinuti do onoga što se nalazi u dubokoj unutrašnjosti čovjeka, "upravo u toj specifičnoj točki susreću se znati i ne znati koje jezik književnosti i psihoanalitička teorija traumatskoga iskustva spajaju" (Caruth 1996: 3). Književnost je za Felman (prema Korljan 2010: 14) ono "nemišljeno" psihoanalize jer u njoj "trauma dobiva svoju logiku i retoriku, pršti kroz pukotine diskurza i repetitivnim zaposjedanjem onih koji su je iskusili signalizira potrebu za izlječenjem i prijelaz na stranu načela ugode". Kako i književnost i psihoanaliza pretpostavljaju nesvjesno, obje su neodvojive od tijela kao nositelja svijesti. Tijelo, mehanizam koji govori, misli i kreće se, jezični je znak unutar teksta, sustava simbola, pa je tekst neodvojiv od tijela, a tijelo od psihoanalize. Ono što se u jezičnom sustavu teksta upisuje u tijelo, ono što književnost svojom fikcijom prekriva, psihoanaliza razotkriva i razodijeva istraživanjem nesvjesnoga u tekstu, u tijelu teksta. Tijelo tako, kao upisna ploha,

postaje plodno tlo psihoanalitičkih istraživanja u kojima se ono može promatrati iz perspektive simptoma čija interpretacija omogućuje čitanje područja nesvjesnoga.

Zaključno, tijelo je uvijek izvor značenja o sebi i Drugom, tekst koji se može čitati i interpretirati, u čemu se prepoznaje neodvojivost tijela od jezika u kojemu je, prema Marot Kiš (2008: 669), "pohranjeno iskustvo tijela koje određuje naše razumijevanje svijeta kojeg smo dio". Odnosno, u tijelu je temelj postojanja i ono je instrument internaliziranja svijeta, pa je uvijek-već entitet nad kojim se provode neprestane inskripcije i procesi konstruiranja koje se kroz tijelo simbolizacijom projiciraju u jezični, tekstualni sustav. U sljedećim će se poglavljima stoga prikazati različiti pristupi čitanja tijela kao jezičnoga znaka, teksta, na temelju kojih će se prezentirati da je tijelo odslik kulture u kojoj egzistira te da se na njemu i pomoću njega provode procesi kulturalne inskripcije promovirane mnogostrukim institucijama moći. Navedeno će se potom pokušati prikazati i analizom tijela u Kamovljevu opusu čiji je cilj ilustrirati da je književnu reprezentaciju tijela moguće čitati odrazom, simptomom kulture određenoga doba te njezinih društveno-političkih, etičkih i estetičkih pitanja.

2. KONCEPCIJE TIJELA

U uvodnom su dijelu naznačene različite koncepcije shvaćanja znanstvenoga pristupanja tijelu: od tijela kao čiste fizičke materije medicine do tijela kao znaka društva koje ga okružuje. Ovdje će se detaljnije prikazati one koncepcije tijela koje su prisutne u Kamovljevu opusu i s čijih će se perspektiva pristupiti analizi autorovih djela. U potpoglavlju *Tijelo u društvenom poretku* tijelo će se prikazati plohom pomoću koje društveni aparat raznolikim institucijama i mehanizmima moći provodi regulaciju i discipliniranje individualnih tijela kako bi se proizvela tijela podčinjena uspostavljenom autoritetu kolektivnoga identiteta. Poseban će naglasak biti stavljen na značenje muškoga i ženskoga tijela te njihova međusobnoga odnosa i položaja unutar društvenoga poretka, gdje će se tijelo prikazati objektom društveno-političkih pitanja. U potpoglavlju *Tijelo kao norma* pokazat će se da se kroz individualno tijelo provodi 'normalizacija' cijeloga stanovništva prema tijelu-uzoru koje društveni aparat propagira te da se kroz tijelo mogu čitati norme određenoga društvenoga sustava. U takvom će sustavu 'nenormalna' tijela (monstruozna, groteskna, invalidna i sl.) biti označena negativnim pogledom jer predstavljaju transgresiju i prijetnju onome što je prihvaćeno kao normalno. Potpoglavlje *Tijelo i identitet* usredotočit će se na pitanje identiteta osobe te kako se navedeno formira kroz tijelo koje je istovremeno biološki i kulturološki entitet. Posljedično, prikazat će se da se individualni identitet tijela neprestano mora prilagođavati propagirajućim društvenim vrijednostima kako bi bio u skladu s kolektivnim identitetom u kojemu neusklađena tijela nose oznaku devijacije od poželjnoga. Negativna percepcija vlastitoga tijela promotrit će se i kroz futurističku koncepciju svijeta u kojoj se tijelo sjedinjuje sa strojem kako bi mehanizacijom postalo neograničeno, što će se nastaviti i u primjerima kiborgizacije i tehnologizacije tijela kojima se tijelo želi nadograditi, transformirati pa time i reidentificirati. Iako se potonja percepcija ne može promatrati u Kamovljevim djelima, u radu će se prikazati zbog demonstriranja različitih percepcija i koncepcija tijela. Potpoglavlje *Bolesno tijelo* prezentirat će da iako se bolest najčešće vezuje uz fizičnost tijela (pa otud i identitetska problematika *imam li ja tijelo ili ja jesam tijelo?*), ona je također sociološka pojava jer se bolesno tijelo pokazuje plodnim tлом društvene kontrole i regulacije stanovništva prema željenoj vrijednosti zdravlja. U potpoglavlju *Tijelo kao konzumeristička vrijednost* istaknut će se tijelo kao kapital u koji se treba ulagati te objekt moći kojim se različitim medijima promoviraju poželjne društvene vrijednosti. Pokazat će se da je tijelo istovremeno primatelj i prenositelj informacija koje imaju ulogu kondicionirati individualno tijelo prema imitaciji pretpostavljenoga kolektivnoga tijela

kako bi se ostvario kapital. Tako društvo od tijela čini ekonomsku vrijednost: profit dolazi u obliku očuvanja društvenoga poretka ili izravne financijske dobiti ostvarene različitim oblicima trženja tijela.

U navedenim koncepcijama bit će vidljivo da se tijelu može pristupiti s različitim perspektiva, no da je ono uvijek označiteljski sustav - kulturalni označitelj i označenik. Iako jest fizička materija koja funkcionira sama po sebi, tijelo je uvijek semiotički objekt te ga se može čitati i interpretirati u odnosu na kulturu u kojoj prebiva i koja u nj inskribira različita značenja. Stoga će se u sljedećim potpoglavljima prikazati različite koncepcije tijela kojima će se ukazati na mnogostrukost reprezentacije, čitanja i interpretacije tijela.

2.1. Tijelo u društvenom poretku

Fizičko je društveno, i obratno. (Synnott 1993: 157)

Društvo i tijelo istovremeno su odvojeni i neodvojivi entiteti. Biološko tijelo, organizam unutar kojega se odvijaju procesi koje naša svijest ne pokreće, samopomični je mehanizam koji bi kao takav funkcionirao i bez postojanja društva. S druge strane, tijelo i njegovi izrazi oblikovani su društvom u kojemu koegzistira. Mauss (1973) ide toliko daleko da tvrdi da ne postoji prirodno ponašanje tijela, nego samo naučeno jer tijelo koristimo onako kako nas je autoritet društva naučio. Pritom se tijelo prilagođava prema društveno poželjnim obrascima ponašanja koji postaju teško rješiva navika u obliku tehnika tijela. Da je tome tako, govori i sama tradicija prenošenja oblika ponašanja, pri čemu se dijete otpočetak uči kakvo je tijelo u društvu poželjno, od ekspresija lica pa sve do položaja tijela u određenim tehnikama – plivanja, hodanja, sjedenja, jedenja, pozdravljanja i sl. Obermayr (2016: 113) u tom smislu zaključuje da je tijelo "kulturološki kodirana i oblikovana veličina koja se stvara na temelju utjecaja aktivnih sila".

Michel Foucault u svojim djelima, posebice *Znanje i moć* (1994b) te *Nadzor i kazna* (1994a), progovara o moći u čijem se središtu nalazi pitanje subjekta, odnosno pitanje oblikovanja subjektivnosti u kontekstu mehanizama nadzora, kontrole, kažnjavanja te tehnologija moći. Za Foucaulta (1994b) moć nije vlasništvo određene vladajuće klase, već izvršenje, tj. ona se provodi više nego posjeduje te svoj oslonac pronalazi u onima koji tu moć nemaju. Ona nije ni institucija ni struktura, nego strategije u kojima sustavi postaju djelatni i koje se utjelovljuju u državnim aparatima, zakonima, društvenoj hegemoniji. Foucault djelovanje moći spušta upravo na razinu tijela, navodeći da odnosi moći izvršavaju svoj utjecaj na tijelo zaposjedanjem, dresiranjem, kažnjavanjem, prisilom itd. Potonje oslovljava "političkim zaposjedanjem tijela" jer ga povezuje s ekonomijom njegove upotrebe, odnosno uporabom tijela kao proizvodne snage, zbog čega je tijelo istovremeno podčinjeno i produktivno. Tijelo kao objekt moći proizvedeno je stoga kako bi bilo kontrolirano, identificirano i reproducirano, pa se discipliniranjem tijela zapravo regulira i cjelokupna populacija.

U svojstvu moći da potiskuje beskorisno i neželjeno te da ih odstranjuje putem institucija i zakona kao svojih konačnih oblika tijelo se pokazuje temeljnim objektom moći jer je direktno uključeno u političko polje i odnose koji ga oblikuju. Moć koja se ostvaruje nad tijelom Foucault (isto) imenuje pojmom "bio-moći", tj. brojnim tehnikama podčinjavanja tijela

i kontrole pučanstva radi njihova discipliniranja i normalizacije. Budući da moć proizvodi norme koje dresiraju tijelo i tjelesne izražaje s ciljem održavanja društva, tijelo je i ekonomski pojam, radna snaga koja se koristi za ostvarivanje profita ili proizvodnju dobara. Međutim, to je moguće samo ako se tijelo podčini autoritetu koji koristi znanje o tijelu da bi postalo njegova proizvodna sila. U tom kontekstu Foucault (1994a: 32) ističe međusobnu povezanost i korelativnost moći i znanja jer odnos moći ne bi postojao bez određenoga polja znanja, a istovremeno znanje uvijek pretpostavlja i formira odnose moći. Stoga nije riječ o tome da djelovanje subjekta proizvodi znanje, nego odnos *moć – znanje* determinira oblike i moguća područja spoznaje (Foucault 1994a: 32). S obzirom da moć proizvodi norme i normalizaciju, sve razine društva pod nadzorom su tzv. "mikrofizike moći", oblikotvorne snage koja ostvaruje kontrolu nad cjelokupnim društvenim tijelom. Subjekt je tako neprestano pod kontrolom te je njegovo tijelo uvijek lokalizirano u prostoru i promatrano raznim mrežama moći. Iako vojnik, primjerice, fizički može biti jači od svoga zapovjednika, on nema društvenu moć; moć mu je oduzeta znanjem o vojnoj hijerarhiji. Njegovo je 'vojničko tijelo' manipulirano, trenirano, poslušno i oblikovano da bude fizički superiorno, ali istovremeno pripitomljeno.

Svrha takve politike moći jest discipliniranje tijela čiji je glavni cilj poslušnost te nametanje moći norme, tj. promicanje "normalnosti" i normalizacije tijelâ koja su stoga uvijek podvrgnuta strategijama moći koje provode njihovu formalizaciju. Međutim, Blackman (2008: 26) navodi da je Foucaultova "disciplinirajuća moć" oblik moći koja ne zabranjuje i ne ograničava, nego djeluje na i kroz samoformirajuće činove pojedinca kako bi on na kraju želio određeni način bivanja/postajanja. Takva moć djeluje kroz prihvaćanje i aktivno sudjelovanje pojedinaca u inkorporiranju regulativnih ideala i normi. Autorica zato ističe da je Foucault odbacio ideju univerzalnoga sebstva jer je smatrao da su činovi, navike, žudnje i vjerovanja pojedinca uvijek proizvedeni, tj. da je moć konstitutivna, a ne represivna.

Zbog takve interakcije društvenoga i tjelesnoga, kako tvrdi Douglas (1996: 78), tijelo je ograničen medij izražavanja jer izražava društveni pritisak koji ograničava način na koji se fizičko tijelo percipira. Za razliku od Maussa, Douglas tvrdi da postoji prirodno ponašanje – ono koje je prisutno u svim kulturama. Ipak, ističe da je prirodno determinirano društvom, odnosno da je kontrola tijela odraz upravo društvene kontrole i pritiska. Na primjer, kontrola defekacije ili uriniranja rezultat je socijalizacije kojom se svi članovi društva uče da određene tjelesne ekspresije nisu dio poželjnoga diskursa. Svako ponašanje koje narušava taj diskurs smatra se pritom društveno nepoželjnim. I samo ulaganje u tijelo, poput šminke, odjeće, frizure, odlaska u teretanu i sl., o čemu će biti više riječi u kasnijim potpoglavljima, govori o tome da pojedinac tijelo percipira i oblikuje prema društvenim normama kako bi ostao dio toga društva

i imao tijelo koje je u društvu poželjno. Douglas stoga primjećuje da postoje dva tijela: *sebstvo* i *društvo*, a u toj dihotomiji tijelo označuje simbolom iz kojega se može čitati društvo zato što upravo ono određuje simboličnost samoga tijela, ograničava načine percepcije tijela.

Nadalje, činovi komunikacije također odražavaju društvenu kontrolu. U procesu komuniciranja s drugima mogu se vidjeti druga tijela, i druga tijela mogu vidjeti naša tijela koja u svakome trenutku odašilju znakove i informacije o sebi, ali istovremeno primaju informacije o drugima. Prezentacija kontrole vlastitoga tijela i njegova izgleda govori upravo o svjesnosti pojedinca o društvenom pritisku, u skladu s kojim se mora oblikovati vlastito tijelo kako ne bi postalo simbol društvenoga nereda. Od najobičnijega pokrivanja usta prilikom zijevanja do 'ženskoga' položaja sjedenja, kojim se prikrivaju intimni dijelovi tijela, iskazuje se da se samokontrola poučava od rođenja. Goffman (1963: 84) piše da je svakom trenutku pojedinac viđen i percipiran agentom svojih djelovanja te će se zato vlastito ponašanje usmjeravati s obzirom na sugovornika (publiku), što potvrđuje da u svakom društvu postoji stroga normativna regulacija radi očuvanja društvenoga reda. Samokontrola se u tom kontekstu percipira oznakom discipliniranosti i civiliziranosti na kojima počivaju moderna društva te u kojima je gubitak kontrole nedopustiv i kažnjiv. Bilo da se radi o društvenoj sankciji prilikom glasnoga vikanja na ulici ili o zakonskom kažnjavanju nasilja, gubitak kontrole nad samim sobom smatra se neprimjerenim i nepoželjnim te se tretira izopćenjem iz društva. Koliko je društvo utjecalo na tjelesne činove nasilja govori podatak da se u 16. stoljeću udaranje žene smatralo normalnim činom ili podatak da su se gradovi u prošlosti zbog nasilja ograđivali utverdama. Time se pokazuje da je danas samokontrola svakoga pojedinca pojačana do te mjere da zidovi oko gradova više ne postoje niti se žene udaraju bez posljedica u obliku kazne. Samokontrola pojedinca stvorena je društvenim regulatornim aparatom zakona i kazni, pri čemu je gubitak kontrole označen društvenim sankcijama radi očuvanja nametnutoga reda i poretka.

Foucault (1994b) društva smatra formacijama moći koje imaju vlastite režime istine kao sredstva vladavine, tj. smatra da svako društvo ima svoj vlastiti poredak istine jer prihvaća i proizvodi određene diskurse koji za to društvo djeluju kao istiniti. Društveni aparat sugerira istinu i znanje koje pojedinci neprimjetno prihvaćaju, postajući time instrumentom disciplinskoga nadzora nad svim društvenim razinama, a tako i osobnim identitetima. U svim se društvima znanje proizvodi i distribuira u skladu s vladajućim režimom istine i njegovim potrebama, pa se kategorija identiteta otkriva kao umjetna tvorevina, a ne prirodni konstrukt. S takvoga su gledišta 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća počele feminističke rasprave o kategoriji spola i roda kojima se htjela odvojiti i razlučiti biološka datost od društvene uvjetovanosti. Istraživalo se kako su različite uloge i funkcije definirane za svaki spol i tko je autoritet koji

sugerira određene prihvaćene istine. U okviru takvih rasprava, Scott (2003: 18) je rod označila "društvenom organizacijom spolne različitosti", mjestom spolnih odnosa moći u određenome društvenom režimu koji određuje uloge muškaraca i žena. Ona rod ne smatra stalnom kategorijom, nego varijabilnom – ovisno u kojemu društvenom režimu prebiva. Župan (2008: 16) navodi da zato niti jedan identitet nije homogen jer je konstruiran raznim diskursima (političkim, nacionalističkim, etničkim, vjerskim, rasnim itd.) koji razlikuju identitete, pogotovo ženske. Spolni identitet ovisan je o strukturi moći te u skladu s tim kategorije muškarca ili žene određuje znanje koje je označeno istinom koju kao svoj režim prihvaća društveni aparat.

Spolna politika društva zasnovana je na znanosti koja propisuje tko je muškarac, a tko žena na temelju bioloških saznanja o razlici spolnih organa. To primjećuje i Scott (2003: 239) koja tvrdi da "ako rod znači društvene oblike koji su nametnuti postojećim razlikama između žena i muškaraca, tada priroda (tijela, spol) ostaje kao odlučujući čimbenik razlika". Odnosno, tjelesne razlike u svakoj kulturi konstruiraju spol kao biološku datost. Međutim, spol se prikazao kao promjenjiva kategorija koja je ovisna o diskursima koji je definiraju i određuju, stoga nije li, kao što primjećuje Judith Butler (2000), spol sve vrijeme zapravo rod? Ako se ne rađamo kao žena/muškarac, nego to postajemo preuzimanjem uloge koju je društvo odredilo, onda to nije odlika spola, nego odlika svega što je u društvu tom spolu pripisano. U tom smislu Butler (2001: 14) spol naziva jednom od normi, konstrukcijom koja se s vremenom prisilno materijalizira, a materijalnost je posljedica moći. Butler progovara upravo o činjenici da su identiteti samo učinci moći određenih institucija, praksi i diskursa, tj. oni su samo fikcija i privid čvrstih subjektivnih formi. Autorica (prema Župan 2008: 19) postavlja pitanje: "Je li biti ženom prirodna činjenica ili kulturna predodžba, odnosno gradi li se prirodnost diskurzivno ograničenim performativnim činovima koji proizvode kategorije spola (...)?". Rod je za Butler, dakle, "performativni učinak" koji pojedinac prihvaća svojim prirodnim identitetom. On nije nastavak biološkoga spola, nego se do spolnoga identiteta dolazi kroz norme i ponašanje koje nameće društvo kao vid discipliniranja (isto: 20). Butler stoga argumentira da se pojedinci ne ponašaju kao muškarci ili žene zbog svoga prirodnoga spola, nego zbog normi koje su tom spolu društveno pripisane, odnosno pojedince smatra proizvodom 'normalizacije' zato što svoje spolne/rodne uloge prihvaćaju kao prirodne. Identitet se iz takve perspektive pokazao samo proizvodom društva koje posjedovanjem znanja posjeduje i moć oblikovanja identiteta pojedinaca, u ovom slučaju spolnoga/rodnoga identiteta kao odraza postojećih bioloških razlika između muškaraca i žena, o čemu će govoriti sljedeće potpoglavlje.

2.1.1. Muško i žensko tijelo

Anatomija je sudbina. (Freud 1924: 178)

Različito u značenju upisanom u muško i žensko tijelo pojedinac iskusi već prilikom svoga odgoja, gdje ga se najčešće uči, izravno ili neizravno, o stereotipičnostima pojedinoga spola. Djevojčice su nježnije, dečki grublji, haljine i suknje nose samo djevojčice, određene boje i sportovi su više namijenjeni za određeni spol i sl. Iako je danas ravnopravnost spolova sintagma koja se u modernim društvima ustalila, primjetno je da i dalje postoje dvostruki standardi za pojedini spol, a posljedično tome i određeni oblici diskriminacije. Značenje utkano u muško i žensko tijelo vidljivo je već u biblijskoj Knjizi Postanka, gdje je Adam stvoren prvi, a Eva je potom stvorena za njega iz njegova rebra, čime je on na neki način označen Evinim tvorcem, stoga na temelju toga ostvaruje primat i superiornost u odnosu na nju. Također, Eva je prva počinila grijeh i tim je činom označena moralno inferiornijom Adamu, pa se može reći da se već u navedenoj kršćanskoj priči prepoznaje svojevrsna muška dominacija nad ženom. Navedeni primjer ističe Synnott (1993) koji različitost spolova prikazuje nadalje na primjeru grčke filozofije i Pitagorine tablice različitosti. U njoj ne samo da je muško i žensko jasno definirano kao različito nego je muško povezano s dobrim i svjetlošću, dok je žensko povezano s lošim i tamom, u čemu se može potvrditi argument da rod nije samo biološka instanca, nego se kategorija roda generira upisivanjem značenja u tijelo. Synnott (isto) različitost upisanu u muško i žensko tijelo prikazuje i na raznim primjerima osjetila (dodira, mirisa, pogleda), pa tako, primjerice, ukazuje na značenja pripisana ženskom dodiru kao njegujućem i kreativnom, odnosno muškom kao čvrstom, disciplinirajućem, što pokazuje da moć nije samo društvena, već i tjelesna. Također, dodaje da su muškarci i žene drugačije 'viđeni', tj. da su žene objekt muškoga pogleda jer muškarci gledaju, a žene su gledane. Mary Wollstonecraft (prema isto: 58) u tom smislu žene izjednačuje robovima jer ih se od djetinjstva uči da ništa drugo nije potrebno osim ljepote zato što služe muškarcima za gledanje i ukrašavanje, bez posjedovanja istih prava i moći.

U istom se radu navodi da je Aristotel ženu i muškarca percipirao suprotnima, ali ne i različitima jer se razlikuju u tijelu, ali ne u suštini. Međutim, i on je naglašavao mušku superiornost te je odnos muškarca prema ženi postavio kao odnos duše prema tijelu, uma prema strasti ili slobode prema ropstvu. U tako postavljenom odnosu muško je tijelo označeno tvorcem života, a žensko impotentnim muškarcem i prirodnim manjkom. Isticanje važnosti muškoga tijela Turner (2008: 91) vidi i u slučaju viktorskijskoga pojma *histerične žene* koji se

objašnjavao raznolikim društvenim pritiscima na ženu. Počevši od etimologije riječi *histerija* (grč. *hystera* = maternica), uzrokom histerije u klasičnoj medicini označilo se nedovoljno 'korištenje' maternice, pa u tom kontekstu autor navodi primjer egipatske medicine u kojoj se smatralo da će se maternica osušiti ako žena nije redovno trudna. S takve perspektive, za žensko zdravlje i sreću te buđenje njezine seksualnosti potreban je muškarac jer, kako se percipiralo, žena koja je trudna i u braku izbjegava mentalnu nestabilnost i opasnost od histerije. Discipliniranje ženskoga tijela prema poželjnom obliku izražavanja seksualne energije u vidu braka provodilo se dakle 'promoviranjem' straha od histerije. Institucija braka je pritom bila označena poput određene zaštite od zastranjivanja i psihičke nestabilnosti, što pokazuje da je i medicina zapravo dio politike tijela, tj. upravljanja tijela raznim režimima prema vrijednostima koje se propagiraju u određenoj kulturi i radi interesa te kulture.

Različitošću muškoga i ženskoga tijela temeljila se zapravo na utvrđivanju bioloških razlika s ciljem objašnjavanja različitosti kategorije spolova. Pritom je muško tijelo označeno kao savršeno, a žensko samo kao njegova 'nesavršenija' verzija. Laqueur (1990) piše da je takav stav nadasve zastupao Galen, liječnik i filozof, koji je razliku pronalazio u nagonu i stvaranju topline, označivši muško tijelo savršenim primjerkom prirode. Promatranjem prirode i njezinih zakona uvidio je da prirodom upravlja nagon kao njezin primarni instrument te da bića muškoga spola svojim nagonom ostvaruju reprodukciju. Takav značaj nadmoći muškoga spola naglašen je i samim fizičkim izgledom tijela jer su reproduktivni organi muškarca izvan tijela, a ženski reproduktivni organi unutar, što je Aristotel, kako navodi Laqueur (isto), označio razlogom nedostatka nagona u žena i, posljedično, njezine nesavršenosti.

Početne rasprave usredotočile su se stoga na fizionomiju muškoga tijela, a tek potom ženskoga kao njegove drugosti, iz čega je proizlazio i društveni značaj tjelesnosti. Laqueur (isto) piše da je zbog izvanjskosti reproduktivnih organa muškarac postao onaj koji stvara u drugom, a žena koja stvara u sebi. Žena ne može stvarati, u njoj se stvara i ta njezina nesposobnost činila ju je manje važnom od muškarca, manje razvijenom od njega. Žensko tijelo, sa skrivenim i nerazvijenim organima, označeno je tijelom koje ima slabije i hladnije sjeme od muškoga te je zbog toga obilježeno i manjkom topline koju posjeduje muškarac. Dakle, muškarac ne posjeduje samo fizičku moć, nego i onu političku, društvenu u kojoj je žena biološki i politički svedena na značenje impotentne verzije muškarca. Aktivno muško tijelo koje stvara označeno je potom simbolom društvene moći i nadmoći nad ženom, a njegova sperma postala je "njegovo pravo da vlada" (isto: 55).

Synnott (1993) primjećuje da je u kršćanskoj teologiji također primjetan određeni mizoginistički odnos prema ženi. Navodi da je, primjerice, Tertulijan, ranokršćanski pisac i

apologet, žene identificirao s Evom i njezinim grijehom, Ivan Zlatousti ih je usporedio s neizbježnom kaznom, nesrećom, opasnošću, štetom i zlom prirodom, dok je njemački filozof i teolog Albert Veliki smatrao da žene imaju pogrešnu, neispravnu narav te da ju njezini osjećaji vode prema svakom zlu, kao što razum muškarca vodi prema svakom dobru. Slično je razmišljao i Toma Akvinski koji je isticao da se slika Boga pronalazi u muškarcu, a ne u ženi, zato što je muškarac početak i završetak žene kao što je Bog početak i završetak svakoga bića (isto), a, srodno tome, apostol Petar u biblijskoj poslanici (1 Petar 3,1–7) imenuje žene slabijim spolom te zapovijeda da se pokoravaju svojim muževima. U tome se može prepoznati dominacija patrijarhalnoga poretka u kojemu se žensko tijelo zbog svoje, u ovom slučaju, grešne naravi i manjkavosti, mora podčiniti nadmoći muškoga tijela. Spol je tako zapravo izjednačen s karakteristikom muške moći i muške dominacije nad ženom.

Upravo se u pojmu i ideji moći otkriva tijelo kao prostor u koji društvo upisuje vlastite norme. Prema Laqueur (1990), muško tijelo dodjeljuje odmah i ulogu muškarca, ulogu superiornosti, vlasti i prestiža te postaje mjerilo svih stvari, dok žena ne postoji kao razlikovna kategorija. Tako se razvio koncept o postojanju samo jednoga spola (*One Sex Body*), onoga muškoga, savršenoga, reprezentativnoga primjerka svakoga ljudskoga tijela. S druge strane, žensko se tijelo počelo promatrati, kako izdvaja autor, nerazvijenijom verzijom muškoga, gdje su jajnici bili označeni testisima, a maternica ili klitoris penisom. Slijedom toga, ženski orgazam i sjeme koje žena ispušta iz svojih "testisa" proglašeni su nevažnim jer su nevažni za začecje. Iz navedenoga je vidljivo da koliko god je društvo temeljeno na biologiji, toliko je i biologija ograničena društvenim normama¹². Svojevrsni preokret dogodio se u 19. stoljeću kada je znanost upravo nedostatak nagona u ženi počela označivati pozitivnom odrednicom u društvu te su žene tada postale kategorijom morala, poštenja i pravde bez kojih društvo ne može funkcionirati niti napredovati. Točnije, dok se prije fizički rad, temeljen na muškoj nadmoći, izjednačavao sa superiornošću, u 19. su stoljeću žene označene potencijalno odličnim vladarima zbog oslobođenosti od vlastitoga tijela, odnosno nedostatka seksualne želje. Laqueur (1990: 205) ističe da Elizabeth Blackwell, za koju se smatra da je prva žena s diplomom doktora, čini čak potpuni preokret u razlici muškaraca i žena s tvrdnjom da su "muške funkcije manjak ženskih" jer žena ima sve što i muškarac, ali on nema maternicu, pa je on zapravo manjak, a ne žena.

¹² Iz te je perspektive nastao *rod* kao ono što je bitnije od spola. Penis je postao simbol statusa, ne "znak prirodnoga spola" (Laqueur 1990: 134). Rod kao socijalna kategorija, za razliku od spola kao fizičke činjenice, postaje društvena granica između muškarca i žene. Osoba, slijedeći kartezijsku premisu, postaje um, ne samo tijelo, a budući da je um dekorporalizirano sebstvo, ono nema i ne može imati spol.

Ipak, percepcija ženskoga tijela kao inferiornijega muškom i dalje je bila dominantna. Synnott (1993) piše da je Nietzsche u *Tako je govorio Zarathustra* ženu označio najopasnijom muškarčevom igračkom koja treba biti trenirana za rađanje ratnika i usrećivanje muškarca, a slično je smatrao i Rousseau u svom djelu *Emile* u kojemu piše da je prirodni zakon da se žena pokorava muškarcu te je njezina dužnost učiniti njegov život ugodnim i sretnim. Slično njima, kako nadalje piše Synnott (isto), Shoppenhauer je u svom eseju *O ženama* žene oslovljavao drugim spolom koji je u svim pogledima inferioran prvom (muškom) spolu. Također, Synnott (isto) navodi da su tadašnji znanstvenici stvarali sliku ženskoga tijela kao manje vrijednoga, što se očituje npr. u radovima francuskoga kirurga Paula Broce koji je smatrao da je mozak muškarca teži jer su žene fizički i intelektualno inferiornija bića, s čime se složio i sociolog Gustave Le Bon smatrajući da su žene najniži oblik ljudske evolucije te da su bliže djetetu i divljacima nego odraslom, civiliziranom čovjeku. Isto tako, filozof Thomas Hobbes (prema isto) tvrdio je da je po prirodi muškarac superiorniji ženi te su muška djeca posljedično poželjnija, dok je Freud također ženu stavio u podređeni položaj karakterizirajući je kastriranim muškarcem. I futuristi su, ponajviše Marinetti, propagirali superiornost muškoga spola, što je vidljivo u tome da je, kako piše Günther (2016: 57), "futuristički hibrid tijela-stroja prikazan u znaku agresivne muške snage i sa snažno izraženim geinekofobnim naglaskom", u čemu se ponovo može evidentirati prisutnost negativiteta prema ženskom spolu¹³.

Judith Butler (2000: 116–118) u svom djelu *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta* govori o kategoriji roda te ističe da su rodovi kulturalna značenja što ih pretpostavlja spolno tijelo, no i sâm spol je proizvedena kategorija. Preciznije rečeno, spol je "politička i kulturalna interpretacija tijela", a muškarci i žene su "političke kategorije, a ne prirodne činjenice". Autorica naglašava da je rod politički neutralna površina na koju se upisuje kultura, a tijelo je konstrukcija, pasivni instrument, medij na koji se upisuju kulturalna značenja. Butler u raspravu uvodi i Simone de Beauvoir koja tvrdi da je jedino ženski rod obilježen zato što su muškarci nositelji univerzalne osobnosti, pa je žena uvijek određena kao Drugo i ograničeno unutar muškoga diskursa. Beauvoir smatra i da se nikada ne može definitivno postati ženom jer je rod niz ponovljenih činova unutar regulacijskog okvira koji stvara samo privid supstancije.

¹³ U opisivanju futurističke koncepcije sjedinjenja čovjeka i stroja Günther (2016) negativitet izražava prikazom emocionalne veze radnika sa strojem u Platonovljevu romanu *Čevengur*, točnije lokomotivom, te ističe da se stroju pripisuju 'ženske' kvalitete poput čudljivosti ili neočekivane promjene raspoloženja, a takvi se nedostaci moraju prevladati kako bi stroj postao instrument čelične muške volje. Slično istiskivanje žene autor primjećuje u Marinettijevu konceptu 'muške autogeneze', prisutne i u njegovu romanu *Futurist Mafarka*, odnosno konceptu da su muškarci samodostatni i da se mogu razmnožavati bez sudjelovanja žene. U takvim je teorijama vidljiva podređenost žena unutar određenoga društvenoga poretka, ali i njihovo katkad potpuno negiranje u vidu oduzimanja uloge i čina rađanja.

Wittig (1983: 64) također ističe označenost muškoga kao univerzalnoga i ženskoga kao društvenoga, kulturalnoga konstrukta: "Rod je jezični pokazatelj političke opreke među spolovima. Rod se ovdje rabi u jednini, jer, doista, dva roda ne postoje. Samo je jedan: ženski, muško nije rod. Jer, muško nije muško, nego opće". O muškoj superiornosti nad ženama govori i Theleweit (prema Uzelac 2016: 320) koji institucije moći označuje uvijek muškima jer su ih "okupirali muškarci, izgrađene su prema muškim zakonima, vode ih muškarci: to je verovatno danak *njihovim* institucijama, jer su čak i univerziteti kao pogoni znanja uprkos svim ženskim članovima *institucionalno* muški". Theleweit zapravo ukazuje da se pojam žene konstruirao unutar društvenoga aparata muške dominacije, zato je žensko tijelo, pogotovo njegova vanjska reprezentacija, odraz upravo društvene institucionaliziranosti.

O društvenom upisivanju značenja u muško i žensko tijelo Mead (prema Synnott 1993: 246) također piše da su osobnosti spolova rezultat društvene proizvodnje te da su tijela kroz život naučena kako biti muško ili žensko. Nadalje, navodi da se kroz promatranje različitih društava i njihovih odnosa prema tijelima manifestira kako društveni aparati treniraju pojedince da tijela drže podalje od vlastitih misli. Kakvo će značenje biti pripisano tijelu, ovisit će uvijek o društvenom aparatu koji provodi strategije moći promicanjem dominirajućih društvenih vrijednosti. Nastavno na potonje, Brooks (prema Blackman 2008) tijelo označuje prirodnim biološkim seksualnim objektom koji uvijek-već postoji, ali na kojega utječu kulturalni procesi te je poput *tabule rase* spremne za inskripciju, što pokazuje da se kategorija roda, odnosno značenje koje se u tijelo upisuje, može mijenjati.

Uzelac (2016) u svom radu *Tijelo gledano očima drugih i strategije odijevanja – muško institucionalno tijelo spram ženskog modnog tijela* progovara o važnosti odijevanja kao načina kojim se oblikuje tijelo i identitet te uspostavljaju razlike poput onih između muškoga i ženskoga tijela. Govoreći o spolovima i društveno dodijeljenim funkcijama, ističe da je kroz povijest muško tijelo bilo namijenjeno radu, a žensko razmnožavanju te kao primjer društvene konstruiranosti tijela navodi odjevne prakse, demonstrirane npr. već u biblijskim tekstovima (npr. Ponovljeni zakon 22,5: "Žena ne smije na se stavljati muške odjeće, a muškarac se ne smije oblačiti u ženske haljine"¹⁴). U tom smislu ističe da se mogu izdvojiti dva tipa 'odjevenoga tijela' u kojima se može čitati i sama struktura moći unutar određenoga društva: čvrsta slika tijela muške normalnosti i moći (*imam tijelo*) i fluidna slika ženske 'mondenosti' unutar potrošačke kulture (*ja sam tijelo*). Jedan od važnijih izvora naglašenosti kulture muške moći autorica pronalazi u vojničkoj kulturi (ali i općenito društvenim institucijama poput crkve, škole

¹⁴ Online Biblija. Kršćanska sadašnjost. URL: <https://biblija.ks.hr/ponovljeni-zakon/22?line=5> (Zadnje pristupljeno 21. 4. 2023.).

i sl.), gdje vojničku uniformu označuje reprezentantom ekskluzivnoga modela odijevanja koji muškarci dijele, a izgled muškoga tijela povezuje s muškom respektabilnošću i položajem u strukturi moći. Govoreći o muževnosti kao oznaci muškoga tijela autorica (isto: 318) donosi pamflet iz 1877. godine pod nazivom *Muževnost* u kojemu je vidljivo da se muško tijelo ne atribuiraju izvanjskim tjelesnim dodatcima (poput npr. žene), nego naglašavanjem karaktera: "Muževnost se ne sastoji od kožnatih čizama sa zatvaračem, od uskih rukavica od jelenje kože ili od lijepo uzgojenih brkova i brade (...) Konvencionalnost nije muževnost, nakinđurenost nije muškost (...) Muška značajka osobe najveća je stvar pod suncem i doći će dan kad će na najvišim položajima u ovom našem žalosno zbunjenom svijetu biti pravi ljudi, a jedino plemstvo bit će plemstvo muškog karaktera (...) To je u Božjim očima najvažnija stvar. To je hram u kojem Bog živi". Muško je ovdje kao 'značajka osobe' izjednačeno ne samo važnošću i potrebitošću za svijet nego i Božjim hramom, u čemu se ponovo može prepoznati oznaka superiornosti nasuprot ženskom (tijelu). Uzelac (isto: 319) *muškost* označuje maskiranjem i imaginarnom slikom kao "uobičajen način kodiranja muškosti u zapadnoj patrijarhalnoj kulturi već od antičkih vremena (grčki ideal skulpture)". Na temelju toga može se argumentirati da je i muško tijelo rezultat procesa i strategija proizvodnje (konceptije muškosti, muževnosti npr.) koje provodi društveni aparat, tj. da tijelo kao semiotički sustav uvijek odražava uspostavljeni društveni poredak. Shodno tome, Uzelac u svom radu dodaje da se u konceptu muškosti zrcali patrijarhat koji počiva na uspostavljenoj moći i superiornosti muškoga tijela, dok se s druge strane, žensko tijelo i njezin izgled povezuje s odjevnom kulturom i potrošnjom. Međutim, naglašava da je ono formirano unutar društvenoga sustava muške dominacije, zbog čega je to tijelo posljedično uvijek 'drugo', oblikovano drugačijim normama i nema čvrst status kao muško tijelo jer se ne formira društvenim funkcijama poput funkcija u državi, vojsci, politici itd.

Zato iako su biološka tijela uvijek ista, njihova se značenja neprestano mijenjaju pod utjecajem različitih društvenih doktrina. Utjecaj društva na tijelo formira pojedinca te prilagođuje njegovo tijelo društvenim pravilima kako bi u tom društvu moglo koegzistirati. Pođe li se samo, primjerice, od značenja koje je upisano u dlake na tijelu, primijetit će se različita značenja upisana u taj dio tijela, ali i kako su ta značenja pripisana određenom spolu (rodu). Dlakavost koja je praktički negacija feminiteta i dlakavost (uključujući brkove i bradu) koja je, recipročno, simbol maskuliniteta prikazuju tijelo političkom, društvenom kategorijom. Isto je i s uklanjanjem dijelova tijela – smanjenje grudi percipira se oštećenjem ženstvenosti i seksualnosti, dok se uklanjanje prepucija ne poima smanjenjem muškosti. Lugarić Vukas (2016: 241) kazuje da je "upisivanje ženskosti/mušкости u tijelo podložno manipulativnim strategijama nositelja moći", odnosno da je tijelo prostor simbolizacije, društveni konstrukt, pa

se i "(samo)spoznaja pojedinca o vlastitome tijelu konstruira na temelju društvenih predodžaba (žena mora biti plodna i poželjna; muškarac mora biti hrabar i beskompromisan)"¹⁵. Tijelo se, dakle, u svemu navedenom pokazuje objektom društvenih normi i učinkom društvene moći pomoću kojega se konstituiraju osobni identiteti kao odrazi promovirajućega kolektivnoga identiteta.

Slijedom toga, i u Kamovljevu se opusu tijelo može čitati objektom moći pomoću kojega se provode strategije disciplinacije i normalizacije radi održavanja uspostavljenoga društvenoga poretka. Primjerice, u novelama *Stjenica* i *Odišlo* tijelo negativno označeno tjelesnim markacijama siromaštva percipira se osobnim, ali i društvenim utegom, stoga se u objema novelama u prikazu žudnje pripovjedača za pozitivnom društvenom označenošću može prepoznati postojanje mehanizama moći koji promoviranjem poželjnoga (oblika) tijela imaju za cilj održati ustanovljenu hijerarhiju. I u noveli *Selo* koja, između ostaloga, prikazuje sraz gradskih i seoskih vrijednosti o seksualnosti, moguće je artikulirati sliku represivnih mehanizama u selu, utemeljenih na buržoaskom moralu, koji dovode do discipline i podčinjavanja tijela u vidu kontrole seksualnih poriva izvan konteksta pretpostavljeno poželjne društveno-(re)produktivne zajednice braka. Ilustracije društvenoga poretka u Kamovljevim djelima mogu se promatrati i u prikazima odnosa muških i ženskih likova u kojima su muški likovi tradicionalistički prezentirani intelektualno superiornijim bićima kojima žensko tijelo služi za manifestiranje seksualnih poriva, međutim, s druge strane, mnogi su ženski likovi antitradicionalistički atribuirani tjelesnim transgresijama, karakterističnima za modernističko-kapitalističke društvene poretke konzumerističke kulture. Na primjer, roman *Historijat jednog članka* uprizoruje život mladih studenata u gradu označenim prostorom slobode u formi muškoga i ženskoga promiskuiteta. Nadalje, u noveli *Sloboda* pripovjedač je oblikovan prkošenjem obiteljskim (očevim) vrijednostima izvanbračnim odnosima sa ženama (npr. "Za njega počinje život sa ženidbom, za mene svršava. (...) On će reći: Familija je reakcija na bordel; ja: bordel je opozicija familiji", PK1: 432), dok je oblikovanje ženskoga lika u noveli *Žena* ispunjeno istovremeno žudnjom za prijestupom izvan braka te strahom od navedenoga prijestupa zbog mogućnosti gubitka društvenoga statusa ("Znam da ona strepi od pomisli na ljubavnika: njezin odgoj i egzistencija to brani", PK1: 367). U Kamovljevim je tekstovima dakle putem književne reprezentacije tijela moguće čitati prikaze različitih konstitucija

¹⁵ Autorica u svom članku o traumi govori kako se navedeni muško-ženski stereotipi iskazuju i kroz svjedočenja o traumatičnom iskustvu te navodi primjere muških svjedoka čija svjedočenja govore o svjesnosti rodno obilježenih stereotipa hrabrih ratnika, tj. onoga što se od njih očekuje da budu. S druge strane, ženske su svjedokinje često iskazivale da su teško svoju ženskost (povezanu sa stereotipom žene kao supruge i majke, te simbolom senzualnosti, zavodljivosti i reproduktivnosti) povezivale s 'muškim' ratom.

identiteta kao odraza mehanizama moći tradicionalistički ustrojene kulture čiji poredak morala biva potencijalno ugrožen kulturom modernoga doba.

2.2. Tijelo kao norma

Koncepcije i pitanja normalnosti uvijek polaze od pretpostavljenoga, arbitrarnoga i konvencionalnoga predloška, utemeljenoga na društvenom dogovoru o onom što je u određenoj kulturi označeno normalnim. Norma je, prema Biti (2000: 337), "pravilo ili model ustaljeni dugotrajnom društvenom uporabom koja je dovela do (prešutna ili spontana) konsenzusa", što pokazuje da norma počiva unutar društvenoga sustava koji ju konstruira i održava. Budući da tijelo nije samo fizički, nego i društveni konstrukt, nad tijelom se, prema Foucaultu (1994b: 180), ostvaruje moć koja se provodi znanstveno-institucionaliziranim mehanizmima dresiranja tijela i govora, stvarajući navedenim procesima norme. Odnosno, različite institucije moći (država, crkva, škola itd.) provode regulatorne strategije s ciljem 'normaliziranja' tijela, njegova 'usklađivanja' s vrijednostima koje se žele uspostaviti u određenom društvu. Turner (2008: 181) navodi primjer modernih medicinskih režima koji impliciraju asketski-moralno ponašanje kao obranu od seksualno prenosivih bolesti, srčanih bolesti, stresa i raka, pri čemu se prikazuje povezanost dviju institucija moći: znanosti i crkve (religije) kojima se propagiraju kriteriji normalnosti. Ona tijela koja pružaju otpor normalizaciji bivaju u društvu stigmatizirana negativnom označenošću, iz čega se može iščitati cilj društvenoga aparata – usmjeravati sva tijela prema poželjnom modelu tijela koji se propagira različitim strategijama. Stoga Turner zaključuje da je tijelo mjesto simboličkoga rada i simboličke proizvodnje, a navedeno se očituje npr. u činjenici da su deformacije tijela stigmatizirajuće, dok su njegove savršenosti predmet hvale i divljenja. Tijelo se tako pokazuje objektom regulacije i kontrole koji se putem različitih režima teži uskladiti s uspostavljenim normama.

Kao što je već navedeno u potpotpoglavlju 2.1.1. *Muško i žensko tijelo*, u povijesti muško-ženskih odnosa muško tijelo bilo je označeno kao model, uzor i koncept nasuprot kojemu se uspostavljao identitet ženskoga tijela kao njegove 'nesavršenije' verzije. Muško se tijelo percipiralo normalnim, a žensko odstupanjem od njegove normalnosti. Zato se dugo smatralo da žene imaju potpuno iste genitalije kao muškarci, čak sve do 18. stoljeća kada dolazi do shvaćanja da su ženski spolni organi potpuno drugačiji od muških. Do tada nitko nije istraživao žensku anatomiju niti je postojao detaljan ženski kostur u knjigama anatomije, što je samo posljedica dotadašnje percepcije ženskih spolnih organa. Normalno tijelo bilo je izjednačeno tijelom muškarca, sve dok u 18. stoljeću autori poput Albrehta von Hallera ili Jacquesa Moreaua de la Sarthea, kako navodi Laqueur (1990), nisu svojim istraživanjima istaknuli novo vrednovanje ženskoga tijela i spolnih organa. Posebice su isticali klitoris kao organ čije nadraživanje, isto kao i kod muškoga spolovila, dovodi do orgazma. Tijelo je tada

postalo mjesto previranja i redefiniranja muško-ženskih odnosa te se preispitivao koncept muškoga tijela kao uzora, odnosno tijela kao isključivo muškoga, a potonje je dovelo i do, na primjer, teorije liberalizma u kojoj se tijelo poima samo bespolnim nositeljem racionalnoga subjekta koji konstruira osobu. Time se ukazuje da je značenje tijela, njegove normalnosti, abnormalnosti i sl., oblikovano uvijek-već onim što je u društvu, arbitrarnim dogovorom, prihvaćeno i označeno normalnim, i za muško i za žensko tijelo.

Mogućnosti raznolikih interpretacija i pristupa tematici tijela mogu se prezentirati i u području znanstvenih, antropoloških istraživanja, poput istraživanja Paula Broca, francuskoga anatora, antropologa i kirurga, koji je u 19. stoljeću svoje tvrdnje o tome da je veličina mozga povezana s inteligencijom potkrepljivao uspoređivanjem mozgova ljudi različitih rasa i društvenih staleža. Smatrao je da manji mozak nosi oznaku manje vrijednosti, inteligencije i inferiornosti, čime je, posljedično, veći mozak percipirao uzorom i uzorkom norme i poželjnosti. Prema njegovim zaključcima, kako navodi Gould (1981: 161), Europljani imaju veći mozak od zapadnih Afrikanaca¹⁶, a bijeli muškarci od žena, siromašnih ljudi i 'nižih' rasa. Ipak, istaknuo je da se ženski mozak degenerirao tijekom vremena zbog društvene uvjetovanosti njegova nedovoljna korištenja, kao što primitivne rase nisu imale dovoljno učinkovitih izazova poput Europljana u napretku civilizacije. Premda se većina njegovih zaključaka na temelju mjerenja mozgova pokazala neutemeljenima¹⁷, do njih je dolazio razdjeljivanjem tijela u kategorije prema onom tijelu koje je postavljeno uzorom (tijelo Europljanina, pripadnika bijele rase). Mozak je, dakle, u njegovu istraživanju postao oznaka društvenoga statusa (superiornosti određene rase nasuprot inferiornim rasama i kulturama), a njegova veličina označena je poželjnom karakteristikom tijela jer se povezivala s intelektualnom vrijednošću.

Odnos prema tijelu kao modelu možda je najuočljiviji u primjeru invalidskoga tijela i odnosa društva prema njemu. Davis (1997) uzima za primjer Milsku Veneru, čija je statua obilježena invalidnošću jer nema ruku, a lice i tijelo su joj puni ožiljaka, nos okrnut, palac desne noge odrezan. Međutim, ona se i dan-danas smatra simbolom ženske ljepote i objektom

¹⁶ Gould navodi vlastiti primjer kada je kao dječak posjetio *American Museum of Natural History* u kojemu su se karakteristike ljudske vrste prikazivale linearno od majmuna do bijeloga čovjeka. Odnosno, standardna anatomski ilustracija prikazivala je čimpanzu, crnoga čovjeka te potom bijeloga čovjeka, čime se potonjega označivalo poput krajnjega dosega evolucije i napretka čovječanstva, tj. davala mu se veća vrijednost od crnoga čovjeka koji mu u ilustraciji prethodi.

¹⁷ Osim mozgova, Broca je 1862. istraživao karakteristike rase mjerenjem odnosa promjera podlaktične kosti prema nadlaktičnoj, s tvrdnjom da veći promjer znači veću podlakticu – karakteristiku majmuna. Iako se pokazalo da crna rasa ima veći promjer od bijele rase, Eksimi, Hotentoti i australski Aboridžini imali su manji promjer od obje grupacije, pa se superiornost bijele rase, odnosno inferiornost ne-Europljana nije uspjela dokazati. Također, njegov temeljni kriterij veličine mozga pokazao se neutemeljenim jer je 'inferiorna' žuta rasa imala odlične rezultate, tj. velike mozgove.

žudnje, zbog čega se na njezinoj statui s erotskim nabojem zamišljaju dijelovi koji nedostaju dok, nasuprot tome, živo invalidno tijelo proizvodi suprotan učinak¹⁸. Autor ističe da ono proizvodi strah jer pogled na invalidno tijelo podsjeća na vlastitu moguću invalidnost i ranjivost tijela unutar kojega se prebiva, tj. dokida privid njegove cjelovitosti. U oznaku nenormalnosti ukotvijen je tako strah zbog osjećaja društvene odbojnosti i pogleda koji raspoređuje tijela na normalna i abnormalna, u ovom smislu cjelovita i manjkava, funkcionalna i disfunkcionalna. Davis takvu razdiobu prepoznaje kao obilježje kulture koja samo tijelo razdjeljuje na dobre i loše dijelove (premršavo ili predebelo tijelo, prenisko ili previsoko, nedovoljno maskulino ili feminino; seksualni i izlučujući organi kao loši dijelovi tijela i sl.). Invalidna tijela u takvoj podjeli zauzimaju podređeni položaj zbog označenosti manje funkcionalnosti (npr. u smislu proizvodnje i privređivanja unutar industrijske kulture), pa se u pogledu drugoga označuju odmakom od norme. Freund (2001: 182) stoga termin invalidnosti dvojako opisuje – kao društveni status i kulturnu kategoriju te kao biološko-medicinski status. Iako potonje označuje ograničenost pojedinca u izvršavanju određene aktivnosti, invalidnost je uvijek zapravo društveno-kulturološki konstrukt jer se tijelo definira prema kriteriju uspostavljenom od aparata moći. S obzirom da je ograničeno određenim medicinskim nedostatkom, invalidno tijelo sadrži i društvenu oznaku manjka u odnosu na normalno tijelo, a već sama riječ *invalid* nosi negativnu konotaciju, upravo na temelju asociranosti s biološkom manjkavošću.

Čak i fotografije ljudi s invaliditetom izazivaju odbojnost pogleda i kastraciju te su najčešće označene groteskom, pojmom koji je u srednjem vijeku označivao ne-idealno tijelo. Groteska je, kako ju opisuje Davos (1997: 177), poput invalidnosti, znak smetnje u vizualnom polju koja oduzima moć objekta opservacije, i označuje Drugost, samoću, tragediju i ogorčenost. Ona pretvara invalide u čudovišta, u živa bića umanjene vrijednosti. O grotesknom tijelu govorio je Bahtin (prema Užarević 2016: 196) i označio ga je necjelovitim tijelom, podvrgnutim dijeljenju i komadanju, te transindividualnim tijelom, drugačije anatomije i neodređenih obrisa, što prikazuje da je tijelo groteskno, čak 'monstruozno', jer izmiče pretpostavljenim normama. Prema Canguilhemu (1998: 188), monstruozno je poredak koji je drugačiji od najvjerojatnijega poretka¹⁹, a čudovište je biće negativne vrijednosti jer označava

¹⁸ Davis ističe ironičnost u percepciji Venere kao cjelovite s obzirom da nijedna Venera nije očuvana u cijelosti, no to objašnjava činjenicom da povjesničari ne vide njezine nedostatke (udove) jer ih kroz maštu nadopunjuju, dok je takva 'amnezija' nemoguća u pogledu na živo invalidsko tijelo koje se, za razliku od statue Venere, neće poimati objektom žudnje.

¹⁹ Piccolo (2016: 263) piše da riječ *monstrum* potječe od lat. *monēō* (upozorenje, opomena), što povezuje i s grčkom riječju *τέρας* (čudo, pozitivan ili negativan znak koji Zeus i bogovi upućuju čovječanstvu), navodeći kako se u navedenom može iščitati narušavanje poretka. Moglo bi se argumentirati da se time monstruozno tijelo također može smatrati određenim upozorenjem o narušavanju uspostavljenoga poretka jer negira ostala tijela koja su normirana.

prijetnju distorzije u formaciji forme, čime zapravo predstavlja negaciju živih. Davis (1997: 168) piše da normalna osoba ima mrežu tradicionalnih pretpostavki i društvenih potpora koje daju moć pogledima i interakciji, a tijelo invalidne osobe, nasuprot tome, u društvu je označeno tijelom s lošim dijelovima koji privlače poglede, ali istovremeno, poput Meduze, kastriraju i predstavljaju odbojnost pogleda. Njega se želi i ne može gledati zbog osjećaja samosvijesti o invalidnosti kao opasnosti i čudovišnosti koja ima moć ugroziti sliku o cjelovitosti tijela. Autor u tom smislu dodaje da npr. Lacan cjelovitost tijela označuje halucinacijom jer je prvo iskustvo tijela, unutar dječje percepcije tijela kao skupa dijelova, uvijek fragmentirano tijelo. Proces koji će te fragmente ujediniti u cjelovitu sliku o tijelu jest samo fikcija, halucinacija (isto: 173). Gledanjem tuđega invalidnoga tijela osoba se zapravo vraća u stadij fragmentacije u kojemu sebstvo samo sebe vidi kao necjelovito i smrtno te shvaća da je normalno tijelo uvijek-već zapravo fragmentirano. Nenormalnost zato pripada svima jer je normalnost samo slika koju razvijamo u društvu i prema njoj formiramo tijelo. Invalidno tijelo stoga je, prema Davisu, samo Lacanov *imago*, potisnuta slika fragmentiranoga tijela koju invalidno tijelo vraća subjektu u svijest i kastrira ga podsjećanjem na mogući i budući tjelesni raspad.

Povezanost svijesti i tjelesnosti vidljiva je i na primjeru slike tijela u umjetnosti koja se također može sagledati odrazom sociokulturalnoga okruženja. Naime, kako primjećuje Martinec (2007: 107), fascinacija ljudskim tijelom i tjelesnim doživljajem bila je itekako prisutna u umjetnosti tijekom proteklih povijesno-kulturnih razdoblja, a figura ljudskoga tijela bila je jedan od najčešćih motiva u gotovo svim umjetničkim pravcima. U prikazima tijela na slikama raznih umjetnika može se promatrati percepcija ljudskoga tijela i figure, a gledanjem izraza lica, držanja i položaja tijela, gesta i pokreta, hijerarhijskoga položaja likova na slici itd. interpretirati kultura u kojoj je određena slika tijela stvorena. Odnosno, prikaze tijela i njegovih dijelova moguće je promatrati simbolom društveno-kulturalnih vrijednosti te reprezentacijom slike o sebstvu, formiranom iskustvom u kulturi kojom je okružen. U slikama golih tijela u likovnoj umjetnosti, najčešće ženskih, od nekadašnjih punijih do današnjih mršavijih, vidljivo je upisivanje društvenih vrijednosti i tadašnje kulture u tijelo. S obzirom da se likovna umjetnost zasniva na moći pogleda i gledanja, tijelo se prezentira uzorom i modelom, idealom stvorenim u društvu, zbog čega se u umjetnosti gotovo nikada ne vidi, primjerice, prezentacija žene koja obavlja defekaciju, koja je trudna ili ima menstruaciju.

Davis (1997: 178) primjećuje da i filmska umjetnost promovira normalno ili idealno tijelo kada mu suprotstavlja invalidna tijela gluhih, slijepih, poremećenih, ludih, amputiranih i sl. Ističe da se na filmskom platnu uvodi i nova koncepcija "normalnog idealnog" tijela kao onoga koje vidimo na ekranu u erotiziranim muškim i ženskim tijelima slavni ličnosti.

Navedena koncepcija tijelo predstavlja fikcijom i idealom koji se želi dostići, ne normom, međutim, da bi gledatelji čeznuli za idealnim tijelom, mora im se demonstrirati i njegova suprotnost. Takvim se postupcima kroz filmsku umjetnost kontroliraju i promoviraju poželjna tijela, što pokazuje da su tijelo i njegova vrijednost proizvodi društvenoga aparata u svim sferama života, čak i onoj fikcijskoj.

Tijelo je uvijek izvor poruka o sebi, ali kroz sebe zapravo neprestano progovara o Drugom (svijetu, kulturi, društvu). Ono je formirano i konstruirano procesima usklađivanja s društveno uspostavljenim normama koje se promoviraju i realiziraju različitim mehanizmima moći. Slijedom toga, nenormirano tijelo, koje izlazi izvan norme po određenim karakteristikama, bit će gledano, viđeno i promatrano inferiornijim u odnosu na dominantno normalizirano tijelo. Odmakom od norme u tijelo se upisuje svojevrsna manjkavost izložena pogledu drugih koji imaju ulogu identificiranja i razvrstavanja tijela u društvene kategorije prema normi koja je ustrojena. Abnormalnost tijela tako je zapravo društveno-kulturalna konstrukcija jer se tjelesnost oblikuje u odnosu na propagirajuće društvene vrijednosti. Muškobanjasto žensko tijelo, feminizirano muško tijelo, premršavo ili predebelo tijelo, invalidno tijelo i sl. posljedično će biti smješteno izvan dominantnoga poretka zato što izmiče kategoriji uspostavljenoga normalnoga. Tijelo je stoga utjelovljena slika kulture i njezinih mehanizama moći kojima se nadzire i kontrolira tjelesnost te čijim se strategijama normalizacije utječe na ljudsku svijest o oblikovanju osobnoga, a posljedično i kolektivnoga identiteta.

U Kamovljevim se tekstovima procesi normaliziranja tijela mogu iščitati u prikazima odnosa regulatorno-represivnoga društvenoga aparata prema tijelima koja prebivaju izvan granica pretpostavljene normalnosti. Na primjer, u noveli *Stjenica* prikazuje se da je tijelo obilježeno stjenicom kao znakom siromaštva identificirano u tuđem pogledu otklonom od poželjne norme zdravoga i čistoga tijela, što rezultira pripovjedačevom žudnjom za doslovnim čišćenjem tijela od stjenica, ali i metaforičkim čišćenjem od negativne društvene označenosti. U tome se može prepoznati prikaz sveprisutnih mehanizama moći koji regulatornim strategijama provode normalizaciju tijela kako bi se održao uspostavljeni društveni poredak. Također, unutar konfiguracije tijela Kamovljevih likova buntovnika, atribuiranih fizičkim odudaranjem od normalnosti, moguće je sagledati reprezentaciju odnosa društvenih autoriteta i opozicijski nastrojenih pojedinaca u kontekstu represivnih društvenih sustava koji, osim većinski podjarmljenih tijela, proizvode i buntovne ličnosti obilježene, u Kamovljevu opusu, uništavanjem drugoga ili sebe. Potonje bi se moglo interpretirati odrazom otpora ili odudaranja od normalnosti, što unutar strogo regulirane i represivne kulture dovodi do konfiguriranja

(auto)destruktivnoga tijela. Kao primjer navedenoga ovdje će se uzeti lik Marija iz drame *Tragedija mozgov* koji je, zbog odnosa mediokritetskoga društva prema intelektualcima, obilježen autodestruktivnim činovima uništavanja tijela alkoholom, sve dok se ne uništi konačno – u smrti. S druge strane, Drago nakon Marijeve smrti postaje njegov Doppelgänger, nestabilna ličnost koja u napadu destruktivnoga čina bijesa (doslovno i figurativno) pokušava uništiti drugoga, metaforički označenoga grobljem intelekta. Takvi i slični primjeri pokazuju da tijelo jest ploha značenja o pojedincu, ali je uvijek i jezični znak kulture u koju je pojedinac uronjen, a gdje se odmak od uspostavljenih normi prezentira opasnošću i prijetnjom društvenom poretku. Međutim, u Kamovljevim su djelima konfiguracije tijela obilježenih namjernim izmicanjem normi najčešće atribuirane potenciranjem vlastitoga 'abnormalnoga' sebstva, što pokazuje da se tijelo u Kamovljevom opusu može čitati simptomom otpora tradicionalističkoj kulturi i znakom njezinoga prevrednovanja.

2.3. Tijelo i identitet

Pitanje identiteta u suvremenim teorijama zauzima važno mjesto jer progovara, između ostaloga, o položaju čovjeka u svijetu. Prema Van Dijku (2006: 160), identitet je osobni i društveni konstrukt, odnosno mentalna predodžba o sebi na temelju načina kako nas drugi vide i označuju. Identitet je u tom kontekstu proces društvene interakcije u kojemu se jastvo formira reakcijama ostalih na njegovo iskazivanje. O tom odnosu ovisnosti o Drugom koji definira jastvo piše i Agamben (2010: 68) koji ističe da je osobnost čovjeka društveni konstrukt jer je uvijek rezultat društvene afirmacije pojedinca i njegove žudnje za tuđim priznanjem. S druge strane, Damasio (2005: 29) identitet promatra u okviru kognitivističke perspektive, odnosno raslojavanja ljudske svijesti na temeljnu i proširenu svijest. Temeljna svijest je osnovni osjet sebe koji pojedinca povezuje s ostalim živim bićima, dok proširena svijest predstavlja razrađeni osjet samoga sebe u obliku identiteta i osobnosti te lokalizira osobu u određenu točku individualnoga povijesnoga vremena. Upravo kognitivizam naglašava važnu ulogu tijela u izgradnji osobnoga identiteta. John Locke (2007: 325) piše da je u ideji o čovjeku neizostavna ideja o tijelu te sebstvom naziva trenutno osjećanje sebe, ističući pritom upravo tjelesne osjete: "Kada mi gledamo, slušamo, njušimo, kušamo, osjećamo, promišljamo ili želimo bilo što, mi znamo da to činimo. Tako je to uvijek s obzirom na naše trenutne osjete i opažaje, i na taj način svatko je sebi ono što on naziva svojim sebstvom".

Može se stoga argumentirati da je tijelo prvo utočište ljudskoga identiteta jer je primarni doživljaj svijeta koji nas okružuje, kao i interakcija s njim, vezan uz reakcije našega tijela na okolinu. Stone (1996: 135) u tom smislu piše da su ljudi društvena bića koja postoje zbog svojstva posjedovanja bioloških tijela kroz koja je njihova egzistencija garantirana u politici tijela. Autor (isto: 137) ističe da iako pojedinci mijenjaju identitete (zapravo - persone) kako bi se prilagodili različitim društvenim situacijama, društvo ih odgaja da postoji samo jedan 'pravi' identitet koji je vezan uz jedno fizičko tijelo (jedno sebstvo = jedno tijelo) u kojemu je postojanje pojedinca kao društvenoga bića utemeljeno. U tome se oslikava neodvojivost tijela od subjekta koji ga nosi, odnosno da je fizički identitet reprezentant sebstva unutar društvenoga sustava i poretka. Slijedom toga, Marot Kiš i Bujan (2008: 655) navode da se identitet kreira kao mentalna predodžba stvorena na temelju osobnoga iskustva te usporedbom osobnih predispozicija s okolinom koja zadaje određena mjerila vrijednosti. Budući da društvo oblikuje tijelo vrijednostima koje promiče, identitet se tijela ne može formirati odvojeno od društva (kulture) koje ga okružuje. Ono je prvi instrument čovjeka kojim se spoznaje svijet, pa istovremeno sadrži u sebi biološki i kulturološki aspekt. Potonja se tvrdnja može potvrditi

primjerom koji u svom radu donosi Butler (1993b) – slučaj brutalnoga premlaćivanja Afroamerikanca Rodneyja Kinga od strane policije koje se dogodilo u Los Angelesu 1991. godine, pod obranom da je navedeni predstavljao prijetnju policiji. Argumentira da je prijetnja postojala samo zato što je riječ o 'crnom tijelu' u koje je upisana opasnost, za razliku od 'bijeloga tijela' koje od takve opasnosti treba zaštitu. Biološka odrednica rase pokazala se u navedenom slučaju društveno-kulturološkom konstrukcijom koja u identitet tijela projicira vlastite vrijednosti.

Pokazalo se da je identitet tijela pod utjecajem i kontrolom društva, čija ideologija, prema Van Dijku (2006), oblikuje osnovu skupnoga (kolektivnoga) identiteta. Prema tom se identitetu potom usklađuju svi individualni identiteti te postaju odraz vrijednosti koje on promovira. Osobni se identitet tada formira unutar dvostrukoga konteksta: kao mentalna predodžba u smislu osobnoga jastva jedinstvenoga ljudskoga bića te kao mentalna predodžba društvenoga jastva u smislu skupa zajedničkih pripadnosti i procesa poistovjećivanja. S obzirom da je tijelo značajan dio identiteta, jer je povezan s umom, ono postaje mehanizam odnošenja s okolinom, pri čemu ono društveno (norme) utječe na ponašanje i konstruiranje tijela (isto: 162–166). Iz toga su razloga tijela koja nisu usklađena s dominirajućim vrijednostima označena devijacijom i prijetnjom skupnom identitetu. Primjerice, u prevladavajućoj heteroseksualnoj paradigmi tijela feminiziranih homoseksualaca ili muškobanjastih lezbijki predstavljaju devijacije koje narušavaju uspostavljeni društveni poredak jer ono što je u društvu pripisano identitetu muškarca ili žene zbog te je pojave sada podvrgnuto preispitivanju. Ako je žena muškobanjasta i preuzima mušku ulogu u odnosu s drugom ženom, je li njezin identitet onaj žene ili muškarca? Odgovor je najčešće u obliku stereotipa da je ona zapravo muškarac ili pseudomuškarac zarobljen u ženskom tijelu, no i dalje ju se klasificira, na temelju biološke, tj. spolne osnove, ženom. Ta dvostrukost identiteta (pseudomuškarac ili muškobanjasta žena) stvorena je na temelju društvene podjele na dva spola i onoga što je u društvu pripisano tim spolovima. Žena je osoba koja ima vaginu, muškarac je osoba koja ima penis. To je paradigma prema kojoj se tijela od rođenja usklađuju sa spolom koji im je dodijeljen, oznakom njihova prvoga identiteta. "Dječak je!" ili "Djevojčica je!" riječi su koje doktori izgovaraju pri utvrđivanju tko ili što se nalazi u majčinoj utrobi. Tom podjelom sva tijela neusklađena s društvenim vrijednostima postaju odmak i problem u obliku potencijalne prijetnje rušenja društvenih vrijednosti.

Na primjer, identitet ženskoga tijela koji se u društvu promovira označen je odrednicama ženstvenosti i ulogama koje se tradicijski pripisuju ženi. Kada se te vrijednosti poremete, primjerice u slučaju žene koja izgleda i ponaša se poput muškarca, nastaje nesklad.

Takvo tijelo postaje višak u uspostavljenom društvenom poretku zato što prebiva izvan granica dominirajuće paradigme. Creed (1995) fizički identitet muškobanjaste lezbijke izjednačava rušenjem patrijarhalno rodni granica koje odvajaju spolove jer predstavlja ekstrem²⁰ u društvu (ono je pseudomuško, animalističko i narcisoidno tijelo), tj. reprezentira drugu stranu heteroseksualne žene. Za razliku od takvoga tijela koje kultura, u negativnom smislu, identificira s 'muškobanjastošću', ono feminizirane lezbijke, kako piše autorica, ne percipira se devijantnim iako i u njemu postoji društvena opasnost koja se očituje u mogućnosti da bi sve žene mogle potencijalno biti lezbijke. Identitet muškobanjaste lezbijke ili feminiziranoga homoseksualca označen je drugošću, narcisoidnom devijacijom od društvene norme zato što je u životu lezbijskoga para muškarac isključen i obrnuto. Muškarčeva (biološka i društvena) uloga oploditelja u odnosu je s drugim muškarcem poništena te se identitet njegova tijela u tom slučaju izjednačava sa ženom koja također nema moć oplođivanja. Isto je i s lezbijskim muškobanjastim tijelom koje svojim izgledom negira poželjan identitet žene kao one koja je 'nježniji spol' i time podvrgnut kontroli i moći muškarca. Ženstvenost i danas označuje poželjan identitet ženskoga tijela i kao takav se prenosi i sugerira putem medija, namećući normu prema kojoj postoje tijela koja su uzorci poželjnoga ženskoga identiteta i ona druga tijela koja to nisu²¹. Debelo žensko tijelo rijetko se ili nikada ne prikazuje kao uzorak 'pravoga' ženskoga identiteta, nego kao tijelo koje je na neki način oštećeno nebrigom ili bolešću. Takvo tijelo ne može stajati kao reprezentativan primjerak onoga tko ili što žena jest zbog toga što izlazi izvan društveno priželjkivanoga i promoviranoga identiteta žene. Koncept ženstvenosti i ženskosti prikazuje da se rod proučava preko "raspona uvjeta, uloga, prava, postupaka, položaja i mogućnosti koji subjektu stoje na raspolaganju u danim okolnostima" (Biti 2000: 193) te putem kojih se ženi pripisuju određena obilježja i uspostavlja njezin identitet.

Fizički izgled samo je jedan od instrumenata kojim se pojedinci međusobno identificiraju i samoidentificiraju, a potom i razvrstavaju u kategorije na temelju

²⁰ Creed (1995: 110) piše da su se sredinom 19. stoljeća (prije nego su se homoseksualci ili heteroseksualci definirali osobama specifična identiteta i životnoga stila), muškarci i žene koji su imali istospolne odnose poimani sodomitima jer se smatralo da se takvi odnosi sastoje primarno od sodomije. Oni su bili označeni 'krivima' zato što su vršili određeni čin, a ne zato što su bili određeni tip osobe, pa se termin sodomije odnosio na sve koji su vršili nekonvencionalne, neortodoksne seksualne činove. Već samo (negativno) jezično imenovanje onoga što izlazi van norme prikazuje da se tijelo koje izmiče dominirajućoj doktrini identificira prijetnjom društvenom poretku jer, u ovom slučaju, 'izaziva' rodne granice i uloge unutar patrijarhalne kulture. Primjerice, smatralo se da se sodomija žene s drugom ženom vršila dvojako: kroz klitoralnu penetraciju anusa ili korištenjem dijaboličkih instrumenata, čime se narušava društveno uspostavljeni identitet žene formiran unutar 'moralnoga' odnosa između muškarca i žene.

²¹ Zlatar (2010: 52) navodi rečenicu protagonistice romana *Seksualni život žena* koja kaže: "Ružna žena nije samo estetska deformacija, već je ružna žena »stanje uma«, što prikazuje identifikaciju sebstva s konceptima ljepote/ružnoće koji su uspostavljeni u određenoj kulturi.

prevladavajućih društvenih vrijednosti. Marot Kiš i Bujan (2008: 113) primjećuju da je fizički izgled, način oblikovanja tijela i sl. zapravo usuglašavanje primarnoga doživljaja sebe (biološki zadanoga) s određenim (socijalno zadanim) uvjetima udovoljenja koji postaju garancijom podudarnosti individualnoga i skupnoga identiteta. Osim apstraktnih vrijednosti (etičkih, obrazovnih i sl.) koje zajednica može nametati pojedincu, snažan utjecaj na izgradnju osobnoga identiteta mogu, dakle, imati i društveno-kulturalno istaknuti fizički uvjeti udovoljenja. Navedeni autori (isto: 657) dodaju da uvjeti dovode pojedinca do drastičnih izmjena tjelesnoga izgleda radi prilagođavanja pretpostavkama privlačnosti koje određena kultura promovira. Izmjene tjelesnoga izgleda vidljive su i prilikom procesa starenja koje je, iako sadrži društvenu konstruiranost, prije svega proces koji se odvija u tijelu. Starenje se, posebice u modernom i postmodernom dobu, povezuje s nepoželjnim učincima tijela (naročito lica) koji se sada uz estetsku kirurgiju mogu maskirati i prikriti, u težnji da se poboljša 'prirodni' izgled tijela. Takvim postupcima produžuje se osjećaj 'identiteta mladosti', a izgled tijela oblikuje se prema željama osobe koja ga koristi kao sredstvo reprezentacije sebe. S obzirom da se, kako navode Gilleard i Higgs (2000: 129), više od 15 milijardi dolara u SAD-u potroši na *anti-ageing* proizvode, primjetno je da se uz starenje vezuje strah, odnosno da se staro tijelo identificira nepoželjnom kategorijom u vidu straha od gubitka identiteta koji se osobno priželjkuje.

Estetska kirurgija samo je jedan od oblika tehnološke pomoći tijelu da nadiđe svoju manjkavost u kontekstu ograničenosti i smrtnosti tjelesne materije. Govoreći o odnosu tijela i tehnologije, treba prvotno spomenuti futuriste koji su propagirali sjedinjenje čovjeka i stroja, vidljivo u mnogim futurističkim književnim radovima. Na primjer, Günther (2016: 14) u svom članku *Mehanizacija čovjeka i oduhovljenje stroja u talijanskome futurizmu i ruskoj proleterskoj književnosti* prikazuje futurističku percepciju tijela u svijetu elektrike i strojeva te navodi sličnosti čovjeka i stroja, istaknute rečenicom futurističkoga umjetnika Boccionija: "Čovjek se razvija prema stroju, a stroj prema čovjeku". U njegovu se radu tematizira futuristička koncepcija svijeta u kojoj je prisutna identifikacija čovjeka i stroja unutar mehanizacije kojom bi se ljudsko tijelo učinilo neograničenim, pa čak i besmrtnim, a istovremeno bi stroj postao oduhovljen²². Tijelo u futurizmu obilježeno je svojstvima mehaničkoga, mehaniziranoga čovjeka čija je dinamika i vitalnost pojačana strojem koji je vrlo

²² Günther (2016: 50–51) donosi primjere futurističkih pjesama u kojima se nalaze prikazi sjedinjenja čovjekova tijela i motiva stroja, primjerice, u pjesmi Libera Alomarea *Avijatičaru* ("Slušaj kako više moja duša, / usijana do bjeline kao čelično srce / tvog motora koji hropće, pišti, rida, / guši buntovno grlo nevidljivim rukama") ili u pjesmi Fillipa Tommasa Marinettija *Trkačem automobilu* ("Siloviti bože čelične rase, / Automobile opijen prostorom, / koji topćeš od muke, grizući se škripečim zubima! / O strašno japansko čudovište užarenih očiju, / hranjeno plamenom i naftom (...)).

često personificiran²³. Autor na primjeru određenih ruskih proleterskih književnika prikazuje također kako se i u mehanizirano tijelo upisuju tadašnje dominirajuće vrijednosti o radu i kolektivnom napretku. Potonje je iskazano npr. u Gastevljevu tekstu *Rastemo iz željeza* u prikazu stapanja radnika s konstrukcijom koju gradi: "U žile se ulijeva nova, željezna krv, / Narastao sam još. / Meni samomu izrastaju čelična ramena i neizmjerne snažne ruke. Stopio sam se sa, / željezom građevine. Podigao sam se" (isto: 52).

McLuhan (1994: 31–40) primjećuje da se mediji i tehnika percipiraju produžetkom čovjeka, čovjekovih osjetila, odnosno središnjega živčanoga sustava, a proširenje njegovih mogućnosti svojevrsnom protezom čovjeku. Međutim, autor apostrofira da se pojedinac u kontekstu 'tehnologizacije', s obzirom da tehnička sredstva stvaraju "drugu stvarnost", nalazi u rascjepu između prirode i umjetnoga, prilikom čega se udaljava od svoga organskoga identiteta te približava identitetu hibrida. Budući da virtualna stvarnost dopušta pojedincima napuštanje vlastitoga tijela i bestjelesno kretanje po virtualnim okruženjima, pokazuje se da je tehnikom omogućena odsutnost i dekonstrukcija tijela, tj. stvaranje tijela kao digitalnoga znaka na mreži. Slijedom navedenoga, Gregurić (2013: 359) piše da se u beskonačnom prostoru-vremenu digitalnih znakova ljudsko tijelo dematerijalizira i postaje kiborgizirano tijelo s tendencijom stvaranja robota i zamjene organskih dijelova onim digitalnim. Time se svakako otvara pitanje (ne)stabilnosti i promjenjivosti identiteta jer u slučaju motoriziranoga i robotiziranoga čovjeka koji ostvaruje mobilnost u virtualnom prostoru tehnologije stvara se potpuno novo tijelo i novi identitet. Takav se model tijela može čitati izrazom potrebe kulture u kojoj pojedinac živi te izrazom mogućega bijega od (ograničenosti) vlastitoga tijela²⁴.

Oslobađanje od granica i identiteta vlastitoga tijela Springer (1991) vidi u obliku tehnološkoga tijela kibernetike²⁵ i tijela kiborga²⁶ koje se sastoji od ljudskih i robotskih dijelova, najčešće korištenima u popularnoj kulturi filmova i videoigara. Tijelo je u takvom

²³ Primjeri takve personificiranosti su npr. pjesma Poletaeva *O parnoj lokomotivi* (Zapuštena lokomotiva koju nisu popravili / Crni je nagnuti lijes. / Mudro čelo / Naborano je od paljevine, / Ispale su tamne kovrče dima, / Rude su iščašene ruke, / Nemoćne u zvučnom / Zahrdalom trbuhu oklopa) ili Platonovljevi roman *Čevengura* u kojemu se nadzornik željeznice brine o lokomotivi kao što se muž brine o ženi (Günther 2016: 55–56).

²⁴ Prožetost tijela i tehnologije vidljiva je u mnogim projektima koji prikazuju upravo kako tehnička sredstva produžuju čovjekova osjetila, stvaraju mu nova tijela, nove osjete, nove perspektive i nove svjetove. Tehnologija zapravo postaje vid umjetnosti u kojoj pojedinci kreiraju svoja nova tijela u virtualnoj stvarnosti, čime stvaraju i nove identitete. U projektu Lynn Hershman Telerobotic Doll pojedinci mogu koristiti oči virtualne lutke Tillie i gledati njezinim očima virtualni svijet, proširiti svoj vid izvan stvarnoga prostora. Slično njemu, projekt Stahla Stenslieja *Inter-skin*, oblik seksualnoga pomagala, omogućuje korisnicima nadilaženje fizičkih granica tijela pomoću prijenosa dodira partnera s kojim se komunicira.

²⁵ Kibernetika dolazi od grčke riječi *kiberbao*, *kibernetes* ili kormilariti, kormilar. Srodni pojam je kiborg ili čovjek-stroj u kojem se ugradnjom strojnih implantata nastoji maksimizirati ljudska tjelesna potencija (Featherstone, Burrowe, prema Brstilo 2009: 300).

²⁶ Iako se u Kamovljevim djelima ne pronalaze kiborgizirana i tehnologizirana tijela, u radu će se ipak ponuditi njihov prikaz s ciljem prezentacije povezanosti tijela i identiteta, kao i propitivanja njihovih granica.

obliku kiberprostora svedeno na meso u negativnoj konotaciji – kao masa koja ograničava te koja je ranjiva i smrtna, nasuprot neograničenom tijelu računalne tehnologije. Tehnologiju ne zanima teritorijalno tijelo, ono je u tehnologiji percipirano potencijom, pa kiborgizirana tijela, kako primjećuje autorica, najčešće imaju oznaku "viška". Identiteti muških tijela obilježeni su iznimnom muževnošću i ogromnim mišićima, dok je žensko tijelo iznimno feminizirano i velikih grudi, što pojedincu daje novo tijelo, onakvo kakvo mu je u stvarnosti najčešće nedostupno. Brstilo (2009: 302) u okviru navedenoga argumentira da je kiborga moguće sagledati kao dijete suvremenoga čovjeka koji, u strahu od nemogućnosti vladanja sobom, stvara nešto više od sebe. Odnosno, kiborgizirana tijela iskazuju želju pojedinaca za užitkom u tijelu koje u stvarnosti nemaju – želju za promijenjenim, novim identitetom. O pitanju identiteta unutar tehnološkoga svijeta Springer (1991: 248) zaključuje da računalna tehnologija, kombiniranjem tehnološkoga i ljudskoga identiteta, transformira sebstvo u nešto potpuno novo te iako ljudska subjektivnost nije u tome izgubljena, ona je svakako promijenjena.

Tehnika omogućuje i virtualnu preobliku tijela²⁷, poput projekta *Personal Eugenics* Johna Tankina kojim korisnik može mijenjati vlastito lice, a time i vlastiti identitet. Gregurić (2013: 356) piše da se time potvrđuju misli začetnika kibernetike Norberta Wienera o tijelu kao dinamičnom procesu koji je u stalnoj evoluciji, a koja se tehničkim sredstvima može ubrzati mijenjajući tijelu izgled, sadržaj i namjeru. Tijelo se u tom slučaju tretira sustavom podataka koji se može prikazati u kiberprostoru unutar kojega pojedinci dobivaju mogućnost transformacije svojih tijela i, posljedično, sebe. Tim procesom postaju poput Zurbruggovih (1999) tzv. "opremljenih tijela", tijela pojačanih tehnologijom, poput kakve tehnološke instalacije. Brstilo (2009: 305) stoga postavlja pitanje jesu li i tijela pojačana estetskom kirurgijom, implantatima, također kiborzi jer spajaju prirodno i umjetno, nadilazeći nedostatke prirodnoga tijela. Kiborgizaciju tijela tako je moguće interpretirati odrazom suvremene (Zapadne) kulture u kojoj se ljudsko tijelo u svijetu supostojanja prirodnoga i umjetnoga fragmentira i dematerijalizira sa željom stvaranja tijela koje će biti odraz naših odluka.

Međutim, tehnološko tijelo ne smatraju svi pozitivnom pojavom. Primjerice, Blackman (2008: 116) navodi primjer kloniranja (stvaranja duplikata ili replike) kao biotehnološkoga čina

²⁷ Virtualna transformacija tijela odvija se i u obliku računalnoga podatka, poput projekta *Visible Human Project* koji svodi ljudska tijela na skup podataka, tj. na arhiv informacija koje mogu biti pohranjene i ponovno korištene u digitalnome ili genetskome obliku. Waldby (1999: 258) donosi da je VHP trodimenzionalna anatomsko-cijeloga tijela koja se može rotirati, secirati te sagledavati s različitih perspektiva. Time mrtva tijela ponovo mogu oživjeti u novoj formi života, gdje slika ili animacija postaju virtualni prostor koji imitira životne procese i nudi informacije o živim tijelima kroz analizu mrtvih. Waldby (isto) navodi da se time stvara *kiberpriroda* kao "druga priroda", u kojoj su tijela objekti re-kreacije, ponovnog stvaranja života tamo gdje je život uništen, te su virtualna tijela uvijek ponovno rođenje, uskrnuće osobe čije se tijelo u ime znanosti promatra. Tehnologija u tom smislu omogućuje nov život osobe kroz njezino smrtno tijelo koje je virtualnom digitalizacijom postalo besmrtno.

koji zamagljuje granice prirodnoga i tehnološki manipuliranoga ili promijenjenoga tijela, zbog čega se postavlja pitanje o tome koliko i do koje mjere bi se priroda smjela mijenjati, preoblikovati i sl. Ako će se tijelo gledati samo kao izvor kodova poput gena itd., odbacit će se cijela jedna dimenzija tijela, jedno sebstvo koje je unutar tijela, što može stvoriti ne samo osjećaj razdvajanja *ja* od tijela nego i strah za vlastito *ja*²⁸ unutar tijela podvrgnutom medikalizaciji. Sama potencijalna replika određenoga tijela bila bi označena upravo ponajviše tehnologijom kojom je stvorena, izostavljajući iskustvo bivanja u tijelu. Dakle, iako tehnologija, poput virtualne stvarnosti, može pomoći pojedincu nadvladati i osloboditi se ograničenosti organskoga tijela te pružiti mu iskustva koja su zbog tjelesne teritorijalnosti nedostupna, takva tijela pomiču/odmiču granicu od vlastitoga sebstva i njegove individualnosti. Tehnologija stvaranjem novoga, umjetnoga tijela kao produžetka onoga prirodnoga stvara i nove identitete izvan samoga tijela, pa tehnika i tijelo u suvremenom dobu postaju instance koje se međusobno nadopunjuju u kreiranju nove stvarnosti. Ostaje pitanje gdje je granica u mijenjanju tijela i stvaranju novih tijela te kako bi to sve moglo utjecati na poimanje individualiteta vlastitoga (originalnoga) tijela.

Damasio (2005) pojam identiteta dovodi u vezu s pojmom *jastva* koji uključuje identitet i osobnost kao rezultat genetskih dispozicija i okoline, u čemu se identitet poima podjednako društvenom i osobnom tvorevinom. To znači da je konstruiran odnosom tijela i okoline jednako kao i samim funkcioniranjem tijela, što ga čini biološkim, tj. tjelesnim proizvodom. Autor (isto: 34) piše da se korijeni *jastva*, uključujući i *ja* koje obuhvaća identitet i osobnost, trebaju tražiti u "skupu moždanih struktura koje neprekidno i *nesvjesno* održavaju stanje tijela unutar određenoga raspona vrijednosti i relativnu stabilnost potrebnu za preživljavanje. Te strukture neprekidno i *nesvjesno* reprezentiraju stanje živoga tijela duž njegovih brojnih dimenzija". Damasio (isto: 219) navodi da je identitet vezan uz *nesvjestan* odnos s okolinom kojom je od rođenja okružen i smješta ga u područje osjetilne moždane kore kojom se aktiviraju temeljni podatci potrebni za definiranje identiteta. Tijelo time u odnos s društvom ulazi *svjesno* (usklađuje se u svakom trenutku s dominirajućim vrijednostima), ali i *nesvjesno* (*nesvjesnim* reakcijama na okolinu) te iskazuje svoju društvenu, ali i biološku dimenziju u procesu

²⁸ Nottingham (prema Blackman 2008: 112) ističe upravo strah i tjeskobu koja se u pojedincu stvara pri mogućnosti postojanja "duplikata" ili replike samoga sebe te izvor vidi u tome što u tom kontekstu duša može biti prenesena na duplikata, stvarajući prijetnju individualitetu osobe. Navode se i filmovi koji tematiziraju "dupliciranje" (*Stepford Wives*, *Deadringers*, *Bladerunner*, *Alien Resurrection*, *Artificial Intelligence*), no naglašuje se da su duplikati u navedenim primjerima označeni lošijom ili inferiornijom verzijom originala, što umiruje strahove sebstva, ali i pomaže u distinkciji klon – original. Nottingham zapravo ukazuje na moguće opasnosti koje dupliciranje ili repliciranje tijela proizvodi, a koje utječe na pomicanje granice (ili novo definiranje granice) *ja* – ne *ja*.

oblikovanja identiteta. Damasio također ističe da je preduvjet prepoznatljivosti bića odnos stabilnosti i fleksibilnosti u kojemu pojedinac, tj. njegovo *ja*, iako prolazi kroz promjene, uspijeva ostati isto. O tome govori i Paul Ricoeur (1990) koji taj odnos tumači pojmovima *idem* (istost) i *ipse* (istovjetnost), gdje *ipse* označuje promjenjivost osobe, a *idem* ono što osobu čini istom u kontekstu promjena. Odnosno, misli u mozgu mogu se mijenjati, biološko se tijelo može mijenjati, a da *ja* nekako uvijek ostaje isto.

Tijelo je dakle, kao proizvod kulturnih i društvenih praksi, temelj ljudskoga identiteta i postojanja. Interakcijom s okolinom u koju je rođenjem i odrastanjem uronjeno identitet se formira usklađivanjem tijela s društvenim vrijednostima, ali i genetskim dispozicijama. One, zajedno s okolinom, čine jastvo kao "nesvjesno osjećanje sebe" (Marot Kiš i Bujan 2008: 656), tj. skup svega što čini nečiju osobnost, time i identitet. Drugim riječima, okolina utječe na um i pritom oblikuje tijelo koje je, s druge strane, već začecem genetski oblikovano, pa je identitet uvijek konstruiran dvostrukim sferama – onom biološkom i onom društvenom, no uvijek je primarno tjelesni proizvod. Stoga je tijelo pokretač stvaranja identiteta kao osjećaja vlastitoga sebe, konstruiranoga nesvjesnim biološkim dispozicijama, ali i svjesnom interakcijom s okolinom.

Tematika povezanosti identiteta i tijela može se promatrati u djelima Janka Polića Kamova, posebice u onim tekstovima u kojima se prikazuje međuovisnost stabilnosti identiteta pojedinca u odnosu na uspostavljeni kolektivni identitet. U novelama *Brada* i *Odijelo*, npr., tematizira se da izvanjska (fizička) promjena tijela (brijanje brade ili novo odijelo) proizvodi i promjenu vlastitoga osjećaja jastva. Odnosno, dolazi do stvaranja novoga identiteta te, kao posljedica, i nove reakcije društva koje ga konstruira. Budući da se postavlja pitanje je li 'pravo *ja*' u društveno nepoželjnom obraštenom licu i starom odijelu ili u društveno poželjnom novonastalom identitetu, moguće je prepoznati prikaz identiteta kao istovremeno osobnoga i društvenoga konstrukta. Isto je prisutno i, primjerice, u noveli *Stjenica* u kojoj pojava stjenice na tijelu pripovjedača mijenja njegov dotadašnji identitet intelektualca u ličnost koja je u društvu nepoželjna, posljedično stvarajući potrebu za čišćenjem tijela, fizički i metaforički, kako bi se prijašnji identitet u društvu ponovo uspostavio. U takvim i sličnim primjerima može se iščitati društvena konstruiranost identiteta utemeljena na potrebi pojedinca da unutar društvenoga sustava bude poželjan i afirmiran, u čemu se potvrđuje tvrdnja da je formiranje jastva uvijek ovisno o Drugom koji ga definira (usp. Stone 1996, Van Dijk 2006, Marot Kiš i Bujan 2008 i dr.). Stoga se, kako će i analiza tijela u Kamovljevu opusu pokazati, nad tijelima pojedinaca neprestano provode mehanizmi prilagođavanja i usklađivanja vlastitoga identiteta s

pretpostavljenim, promoviranim skupnim identitetom, što tijelo prikazuje instrumentom kulture koja pomoću njega održava vlastite vrijednosti.

2.4. Bolesno tijelo

Tijelo kao sustav može se raščlaniti na dijelove u koje je upisana vrijednost u vidu funkcije koju imaju unutar toga sustava, ali i unutar društva u kojemu tijelo funkcionira. Kada se jedan dio tjelesnoga sustava poremeti, kao što se to dogodi u bolesti, tijelo se počinje poimati drugim, 'ne-normalnim', istovremeno odvojenim i neodvojivim od *ja* koje potom teži vratiti fizičku, a ujedno i društvenu oznaku normalnosti. Iz takve perspektive Shepper-Hughes i Lock (1987) bolest označuju oblikom komunikacije kroz koju priroda, društvo i kultura istovremeno progovaraju, odnosno ne percipiraju bolest izoliranim događajem. Ako se tijelo poima kompleksnim sustavom jezičnih znakova koji se mogu čitati, bolesno se tijelo onda može čitati znakom odmakom od 'normalnih' tijela, znakom negativnih promjena u/na tijelu kojima se gubi identitet normalnosti te utjelovljuje slika fobičnosti. Turner (prema Synnott 1993: 237) smatra da je bolest zapravo društvena bolest ("An illness is social illness") te oprimjeruje navedenu tvrdnju primjerima psihičkih bolesti pretežito mladih žena kao žrtava podređenih uloga u patrijarhalnim društvima. Na primjer, histeriju označuje metaforom društvene subordinacije žena koje su svoju neovisnost pokušale postići pronalaskom posla, stoga argumentira da se u tom primjeru bolest žena može tumačiti odrazom bolesti društva. Isti autor piše o povezanosti medicine i religije u odnošenju prema vlastitom tijelu u bolesti te navodi da se u kršćanskoj teologiji smatralo da iako su ljudi moralno odgovorni za svoje bolesti, također su odgovorni Bogu zbog načina na koje tretiraju svoje tijelo. Zdravlje se, kako primjećuje autor, zapravo povezano s moralom (shodno tome, bolest s nemoralom i neredom), a medicina s religijom, tj. individualno bolesno tijelo percipiralo se kroz društvenu perspektivu. Bolesno tijelo se, dakle, može promatrati kao kulturalni trop, što Turner (prema Synnott 1993) sugerira kada bolest označava poput određene invazije, otuđenja ili neželjene promjene metabolizma koja za posljedicu ima remećenje svakodnevnih društvenih odnosa i aktivnosti. Autor za prikaz međuovisnosti fizičko-biološke i društvene dimenzije bolesti koristi primjer gihta kojim pokazuje paradoks bolesti jer iako je giht na tijelu, on postaje stigma, znak identifikacije osobe u društvu, poglavito jer se giht označivao bolešću bogatstva, dokolice i urbanoga života. U potonjem je slučaju vidljivo kako se bolest tijela transferirala u metaforu određenoga društvenoga sloja, što tijelo ponovo prikazuje uvijek-već društvenim fenomenom i kulturalnim tropom.

Čak i kada suvremena medicina bolest identificira prirodnom, a ne društvenom pojavom, određeni se slučajevi, poput spolnih bolesti, i dalje poimaju u vezi s moralnim vrijednostima te se npr. učestalo mijenjanje seksualnih partnera, nedovoljna zaštita prilikom

seksualnoga odnosa i sl. tretira poput uzroka navedenih stanja. Institucije moći posljedično će težiti regulirati tijela prema normi zdravlja kako bi se društvene aktivnosti kontrolirale, ali i kako bi se smanjio ekonomski trošak bolesnih tijela (npr. provodit će promidžbe i edukacije o zdravom načinu života i odgovornosti prema tijelu, pravovremenim pregledima, cijepljenjima, savjetovanjima i slično). Iz toga proizlazi da je medicina također dio Foucaultove *bio-moći* tijela (Vidi potpoglavlje 2.1. *Tijelo u društvenom poretku*) kojom se provode različiti režimi kontroliranja i podčinjavanja tijela na koje osoba pristaje kako bi postigla ili vratila normu zdravlja, tj. tijelo koje (ponovo) ima svoju društveno-osobnu vrijednost.

Govoreći o tijelu kao ekonomskoj vrijednosti, budući da tijelo komunicira svojim organima, tržišna vrijednost tijela i njegovih dijelova postala je u modernom dobu sveprisutna zbog komercijalizacije tijela, ali i zbog pojave legalne i ilegalne transplantacije organa. Schepper-Hughes (2000: 209) piše da iako je legalna transplantacija uobičajena medicinska praksa, ilegalna doživljava sve veći porast u vidu strategije siromašnih kojima tijelo postaje polje zarade i način preživljavanja. Tijelo se ovdje svodi samo na profitabilne dijelove, pri čemu se gubi njegovo dostojanstvo te izjednačava s tržišnom robom. Takvim poimanjem tijela otvara se pitanje jednakih ljudska prava, odnosno njihovo kršenje jer osobu koja čeka organ, kako navodi autorica, ne zanima hoće li ga dobiti legalnim ili ilegalnim putem, što osobe u društvu dijeli na one veće i manje vrijednosti. Dakle, dok se tijela bogatih označuju vrjednijima i važnijima zbog financijske moći, istovremeno se siromašnima vrijednost njihovih tijela smanjuje ili potpuno oduzima. Kao primjer potpune devaluacije tijela autorica navodi tretiranje tijela i organa zatvorenika usmrćenih smrtnom kaznom kao 'otpada' za vježbu studenata, što pokazuje da su identitet i društvena vrijednost tijela uvijek proizvodi interpretacije konstruirane na temelju proizvedenoga znanja o tijelu unutar određenoga društvenoga sustava. U slučaju transplantacije organa Schepper-Hughes (isto: 214) apostrofira tijelo kao plohu značenja tvrdnjom da će organ, kao dio sustava tijela, nekome biti samo stvar, dok će za većinu – prodavatelja ili kupca – biti nešto sasvim drugo, živi i produhovljeni dio sebstva koji većina želi zadržati u tijelu do smrti.

Iz te perspektive može se zaključiti da je tijelo kompleksan sustav, ono je živi organizam koji je neprestani tijek i neprestano mijenjanje komponenata – prototip Heraktilove *panta rei* (Martin 1994: 200) u kojemu čak i najmanje promjene mogu izazvati velike razlike u mehanizmu. Takva osjetljivost tijela na promjene često rezultira osjećajem zabrinutosti pojedinca o posjedovanju i gubitku kontrole nad vlastitim tijelom u poimanju da se ne može upravljati svime što utječe na njega. Pojedinaac može, primjerice, jesti zdravo i time upravljati svojim zdravljem, no ne može kontrolirati sve ostalo što utječe na zdravlje tijela – posao, obitelj,

odnose, stres, okružje i sl. Kompleksnost tjelesnoga sustava očituje se u činjenici da, premda pojedinac može svojim odlukama utjecati na promjene svoga tijela, tijelo se može ponašati i kao zasebni mehanizam, odvojen od uma, što istovremeno izaziva osjećaj kontrole i nemoći, ali i shvaćanja da nikada nismo u potpunoj kontroli.

Gosić (2003) piše da se sve što se događa u tijelu pojavljuje na površini tijela te se stoga ono može čitati u obliku informacija, npr. u bolesti putem različitih znakova, simptoma. Navodi različite pristupe tijelu (medicinski, filozofski, teološki, bioetički) u kojima je vidljivo kako se tijelo poima u odnosu na koncepte zdravlja i bolesti, a posebice su istaknuti osobna odgovornost prema tijelu i pravo odlučivanja o tijelu. Zato je postojanje osobe unutar tijela, koja svojim postupcima može utjecati na zdravlje ili bolest tijela, bitan čimbenik u odnosu znanosti prema tijelu. Autorica potonje oprimjeruje empirijskim stajalištem u kojem se bolest tijela povezuje s načinom života osobe, zatim teološkim pitanjem o tome tko odlučuje o organima mrtvoga tijela i njihovu presađivanju, a potom i filozofskom perspektivom Platona i Aristotela koji zdravo tijelo povezuju s dušom, odnosno odgojem prema kvalitetnom odnošenju prema tijelu²⁹. Nadalje, navedena se tematika povezuje i s pravnim pitanjem o zaštiti ljudskoga tijela te kažnjavanjem onih koji ga ozljeđuju, kao i bioetičkim stavom o temeljnim pravima pacijenata, uzimanjem u obzir tijelo i osobu pri medicinskom tretmanu. Tijelo se i ovdje prikazuje kroz dualitet tijela i duše (osobe), u svojoj cijelosti, a ne samo kroz medikalizaciju njegovih dijelova, na temelju čega je moguće artikulirati zaključak da iako se bolesno tijelo najčešće proučava i tretira iz perspektive simptoma, ono je uvijek i sociološko pitanje jer uključuje osobu unutar samoga tijela.

Sontag (1978: 3) bolest, ponajviše govoreći o tuberkulozi i raku, percipira metaforom društvene tjeskobe i strahova od društvene deformacije, ali također naglašava njezinu neodvojivost od tijela: "Bolest je tamna strana života, jedno tegobno državljanstvo. Svatko po rođenju prima dvostruko državljanstvo – carstva zdravih i carstva bolesnih. Iako nam je svima draža dobra putovnica, svatko je primoran bar neko vrijeme biti građaninom drugoga reda". Iskazano je da se bolest sagledava negativnom pojavom unutar tijela, ali i društva koje uvijek prebiva na granicama normalnoga i abnormalnoga ili, u ovom slučaju, zdravoga i bolesnoga. Tijelo je dakle u svakom trenutku podložno čitanju i (re)identificiranju, čime se ponovo ukazuje na istovremenu biološku datost i društvenu konstruiranost tijela. Ponajviše na primjeru

²⁹ Platon (prema Gosić 2003: 179–180) ističe važnost odgoja u odnošenju prema tijelu čija je svrha izgraditi jedinstvo tijela i duše, što se postiže "učenjem o pravilnoj prehrani, kretanju te vježbanjem hrabrosti i vedrine". Slično Platonu, kako autorica navodi, Aristotel zdravo i lijepo tijelo povezuje s odgovornošću prema primjerenom količinskom unosu hrane te naglašava utjecaj emocija na tijelo, što potvrđuje da bi se tijelo trebalo istraživati u cijelosti, proučavajući i osobu u tijelu i njezin način odnošenja prema tijelu.

tuberkuloze i raka autorica prezentira značenje bolesti i bolesnoga tijela u kulturi kraja 19./početka 20. stoljeća te objašnjava kako su se obje bolesti poimale misterioznim, nedokučivim i tabuiziranim pojavama, čija je neizlječivost nosila oznaku smrti. Zbog toga se nisu razumijevale pukim mehaničkim kvarom tijela (poput npr. srčanoga oboljenja), nego opscenošću i zlokobnošću. Ipak, rak se shvaćao kao kazna pojedinca jer se povezivao s bogatstvom i neumjerenošću, dok se za tuberkulozu krivac tražio u siromaštvu i nezdravoj okolini. Drugačije označivanje bolesnoga tijela može se pronaći, primjerice, u razdoblju romantizma gdje se u književnim tekstovima tuberkuloza često povezivala s ljubavlju, ljubavnom patnjom i melankolijom, ali ujedno superiornošću (isto: 38): "Melankolična (ili tuberkulozna) ličnost je superiorna: jedno izuzetno, osjetljivo, kreativno biće". Na temelju navedenoga može se argumentirati da čitanje tijela uvijek ovisi o kulturi kojom je okruženo i čiji je odraz. Čitljivost tijela autorica (isto: 44) poentira i kada kaže da je bolest "volja koja govori kroz tijelo, jezik koji dramatizira ono duševno: oblik samoizražavanja", čime se tijelo prikazuje sredstvom komunikacije o pojedincu kao nositelju bolesnoga tijela, ali i nositelju bolesti kao metafore kulture u kojoj se nalazi. Bolest tako nije samo medicinska dijagnoza, nego je i socijalna kategorija – instrument nejednakosti (Kokolari 2020: 256) iz kojega se mogu čitati mnoga egzistencijalna pitanja određenoga društva.

Frank (1995a) navodi da je bolest uvijek bila prijetnja nedodirljivosti i cjelovitosti tijela i duše, pa se u današnje vrijeme sve više javlja pojava tzv. "utjelovljene paranoje", straha za vlastito tijelo, ali i straha od doktora koji tijelo gleda samo kao slučaj. Kroll-Smith i Hughes (1997: 22) pišu da "bolesno tijelo inzistira da ga se razumije" te iznose primjere mnogih pacijenata koji su, saznajući da su bolesni, imali potrebu znati i razumjeti sve o svom tijelu koje boluje te su imali više povjerenja u sebe i ono što im tijelo govori nego u liječnike³⁰. U situaciji bolesti stvara se skepsa prema institucijama koje bi trebale ulijevati sigurnost, a bolesnici, osim što preispituju odluke doktora, postaju aktivni agensi u liječenju, uključujući se u donošenje odluka o tretmanima vlastitoga tijela. Tako će mnogi, primjerice, odbiti kemoterapiju zbog straha da će izgubiti tijelo i njegovu moć. Tijelo u bolesti percipira se poput neprijatelja koji stvara paranoični strah i nesigurnost zato što uzrokuje raspad sebstva kojemu sada sve ima potencijal da zaprijeti i uništi tijelo. U tome se pojedincu otkriva već spomenuta zabrinjavajuća istina da je cjelovitost tijela samo privid, a ne stvarnost.

³⁰ Kroll-Smith i Hughes (1997: 23) navode mnoge primjere nepovjerenja pacijenata u liječnike, među kojima je i primjer učiteljice koja kaže da vjeruje u svoje tijelo jer ako sluša doktore, vjerojatno će ostati bolesna ili čak postati bolesnija, dok ako sluša tijelo, ono joj govori što mora učiniti da preživi. U njezinu primjeru izraženo je kako pojedinac tijelo u bolesti 'osjeća jače', tj. postoji veća investiranost u poznavanje i razumijevanje vlastitoga tijela.

Bolest dakle ističe samosvijest o vlastitom tijelu, odnosno shvaćanje da pojedinac doista jest tijelo te da njegovim uništenjem nastaje i uništenje samoga pojedinca. Ona ističe da tijelo u bolesti uvijek označuje gubitak – gubitak kontrole, gubitak predvidljivosti tijela. Pritom se, kako apostrofira Frank (1995b: 319), postavljaju pitanja: "Imam li ja tijelo ili ja jesam tijelo?", ili "Je li moje tijelo meso u kojemu prebiva *ja* ili je *ja* moje tijelo?" Dok je tijelo zdravo, s njim se identificiramo. Međutim, bolest poremećuje tu identifikaciju jer unosi spoznaju smrtnosti koja rasvjetljuje sebstvo i tijelo kao istovremeno međusobno odvojene i neodvojive instance. Tijelo se poima izvršiteljem boli, a signal tijela u boli ne sadrži samo osjećaj "moje tijelo boli", nego osjećaj "moje tijelo *me* boli" (Scarry 1985: 326), što ponovo ističe odvojenost, ali i povezanost tijela i sebstva. Andrea Zlatar (2010: 131) progovara upravo o potonjem kada u svojoj knjizi *Rječnik tijela* postavlja sljedeća pitanja: "Kada sam bolesna, tko je bolestan? Ja ili moje tijelo? Tko ima kontrolu nad mojim tijelom, ima li moje *ja* kontrolu nad mojim tijelom? Tema bolesti ona je uz koju se najjasnije može postaviti tradicionalno pitanje o dualizmu duše i tijela. Imam li ja tijelo, ili ja jesam svoje tijelo? Ako ja *imam* tijelo, onda postoji neko *ja* koje nije moje tijelo. Bolest je možda jedina interpretacija sebe, jedno samotumačenje". Autorica (isto: 111) kasnije dodaje i da "bol ne uništava samo tijelo, već da razara cijeloga čovjeka, jer neposredno prekida *kontinuitet* odnosa čovjeka prema samome sebi, pa time, i prema drugima, odnosno svijetu", u čemu se može prepoznati identifikacija pojedinca s vlastitim tijelom, ali i identifikacija s drugima kroz svoje tijelo.

Povezanost sebstva i tijela u bolesti očituje se također u obliku želje ili češće – nestanka želje. Frank (1995b: 321) navodi da Lacan želju opisuje kao "kvalitetu više", onu koja uvijek zahtijeva više od onoga što ima ili što je dobila te koja nikada ne može biti ispunjena jer uvijek postoji više. Iako je želja utkana u sebstvo i pokreće ga, teško bolesni ljudi, kako piše Frank, najčešće prestaju *željeti* jer smatraju da nisu više vrijedni te osjećaju da su gubitkom tijela izgubili i samoga sebe. Smanjenjem moći i potencije tijela smanjuje se i potencija sebstva u kojemu više ne postoji želja za samim sobom. S druge strane, postoje i oni koji će tijelo u bolesti iskoristiti upravo za istraživanje želja, onih koje su oduvijek htjeli ispuniti, i neće dopustiti tijelu da nadvlada tu želju. Navedeni i slični primjeri pokazuju da se tijelo ne svodi samo na svoju tjelesnost, na čistu materiju, nego uvijek počiva u međuprostoru svoje korporalnosti i uma. U tom prostoru tijelo može utjecati na um, ali i um na tijelo, što se potvrđuje u situaciji bolesnoga tijela. Ono je izvor znakova (simptoma) te posljedično tome informacija o mogućem djelovanju, a upravo u bolesti subjekt osjeća vlastito tijelo kao svoje, kao sebe ili kao jedno sa samim sobom.

Premda pojedinac u bolesti gubi kontrolu nad vlastitim tijelom, on ujedno dobiva kontrolu u vidu interpretacije znakova vlastitoga tijela te donošenja odluka o njegovu liječenju, gdje se razlučuje odnos *ja – tijelo*. Marot Kiš (2010: 668) piše da je bolesti pridodana "dvostruka funkcija: intenziviranja svijesti o tijelu/postojanju (tijelo = Ja) i generiranja rascjepa između tijela-objekta i subjektivnog osjećaja sebe". U bolesti se stoga identitet podvaja unutar procesa osvješćivanja vlastitoga tijela kao entiteta istovremeno odvojenoga i neodvojivoga od sebstva. Narušena fizičnost tijela tada postaje prijetnja sebstvu, ali i simboličkom društvenom poretku u kojemu prevladavaju 'normalna' tijela. Društvenu konstruiranost bolesti i negativnu društvenu označenost bolesnoga tijela i pojedinca prepoznaje i Zlatar (2010: 131) koja piše da se bolest "određuje kao nered, neuspjeh, neodgovornost – bolest zapravo ima »socijalni život«, ona živi kao konstrukcija koju stvara pojedinac u okviru svoje kulture, na temelju mnogobrojnih društvenih upotreba koje stvaraju bolesnici, liječnici ili političke snage. Bolest je kulturalna konstrukcija koja određuje socijalni život bolesnika". Vraćanje funkcionalnosti tijelu tako postaje jedan od glavnih ciljeva bolesnoga pojedinca ne bi li se time vratila i društvena oznaka normalnosti tijela. Međutim, iako se teži povratiti oznaka društveno poželjnoga tijelu svjesnim načinima njegova tretiranja i liječenja, istodobno se prepoznaje nemogućnost kontrole većine tjelesnih fizičkih procesa. Rubni slučajevi poput tijela trudnice koja bez svijesti, pomoću tehnologije, održava svoj plod živim pokazuju da um nema nikakav utjecaj na funkcioniranje tijela koje egzistira samo po sebi kao samopomični mehanizam, kompleksan sustav koji može opstajati i bez svijesti.

Tehnologijom je dakle moguće nadići ograničenost tijela, čija se egzistencija medicinskim aparatima 'produžuje'. Na primjer, ako je osoba kojoj nema oporavka donor organa, njegovo se tijelo može održati na životu do presadnje organa, nakon čega se aparati gase, a time i život pojedinca. Utjecaj tehnologije, pogotovo biomedicine, na shvaćanje tijela donijelo je i percepciju tijela kao procesa genetizacije kojom se ljudski subjekt svodi na svoj genetski sklop i gene koje su mu prenijeli njegovi preci. Ipak, kako primjećuju Novas i Rose (2000: 238), u takvim se slučajevima postavlja pitanje ima li pojedinac uopće kontrolu nad svojim tijelom ili je tijelo ono što se dobije genetikom (čime se pojedinac objektivizira, a ljudska subjektivnost poriče). Tijelo je ono koje je bolesno, ne subjekt, pa takva somatizacija bolesti pokušava isključiti pojedinca kao aktivnoga činitelja u odlučivanju o vlastitom tijelu. Međutim, danas pojedinac može upoznati genetski materijal koji mu je prenesen te unaprijed reagirati i pokušati spriječiti bolest poimajući vlastitu obitelj poljem znakova mogućih poremećaja i bolesti protiv kojih se sada može spremno boriti. Pacijent i njegova obitelj pri tome postaju aktivni sudionici u odlučivanju liječenja, prilikom čega se somatizira njihova

individualnost, a ne genetička identifikacija poput rase, nacionalnosti, seksualnosti, religije, životnoga stila itd., što subjekta oslobađa od čiste tjelesnosti.

Dihotomija *ja = tijelo/ja ≠ tijelo* ukazuje da bolest problematizira pitanje osobnoga identiteta. Istodobna neodvojivost i odvojenost sebstva i tijela može se prezentirati na primjeru paranoje, fobije koja ugrožava ideju nedodirljivosti i besmrtnosti tijela, ali i uma. Na primjer, iako pojedinac u bolesti može razmišljati o svemu pozitivno, i dalje će gledati kako mu tijelo nagriza bolest, unutar čega se može artikulirati pitanje što je zapravo moj identitet, što je zapravo *ja* – pozitivan um ili bolesno tijelo? Tijelo se u tom slučaju sagledava problemom koji se treba riješiti kako bi se uspostavio dotadašnji identitet normalnosti. Paranoja je posebno izražena u pojavi hipohondara koji, motivirani strahom, tijelo promatraju kroz interpretaciju znakova vlastitoga tijela u kojega se više nema povjerenja. Ta prekinuta nedodirljivost i utjelovljena paranoja pomiče pojedinca prema izjednačavanju s tijelom u shvaćanju da je nestanak tijela prijetnja nestanku sebstva. Crimp (1992: 207) navedeni osjećaj prijetnje opimjeruje fobičnim slikama ljudi oboljelih od AIDS-a kojima se oboljeli najčešće prikazuju izobličenicima, grotesknima, kao kost i koža, dakle, praktički bez tijela. Bolesću oduzeto normalno tijelo pokazuje se uzrokom oduzetosti poželjnoga identiteta. Njihova tijela i kastrirajući fizički izgled u tom kontekstu postaju oznakom terora i discipline, medijem prenošenja poruke da im je vlastito tijelo oduzeto u vidu kazne za neodgovornost. Bolesno se tijelo stoga prezentira ujedno biološkim i društvenim problemom koji pojedincu donosi novu identifikaciju – onu o gubitku tjelesne normalnosti, zbog čega *ja* traži načine ponovnoga uspostavljanja kontrole i vraćanja 'staroga' identiteta. Bolest se prikazuje entitetom koji prijeti dotadašnjoj (prividnoj) mogućnosti kontrole tijela te osvješćuje dualizam *ja – svijest/ja – tijelo* kroz koji se provodi i društvena interpretacija tijela u bolesti.

Potonji dualizam vidljiv je i u Kamovljevim djelima koja tematiziraju bolest. Na primjer, u *Isušenoj kaljuži* bolesno se tijelo prezentira neprijateljskom silom unutar tijela zbog koje dolazi do odvajanja od dotadašnjega *ja* te, posljedično, stvaranja novoga *ja* koji želi pobjeći izvan tijela i izvan sebe. U završnoj rečenici romana "Jer ja – nisam ja!" može se tako čitati supostojanje dvaju subjekata unutar lika Arsena Toplaka, ali i poricanje, neraspoznavanje samoga sebe, što je potencirano upravo prikazom bolesti koja je preuzela njegovo tijelo, pa time i njegov um. Istovremeno, bolest je prikazana kao entitet koji ponutruje pojedinca i odvaja ga od okoline kojoj bolesno tijelo označuje odmak od norme te teret, ili u obliku smetnje gledanja takva tijela ili brige o njemu. Slično je prisutno i u drami *Mamino srce* ili npr. noveli *Sloboda* u kojima je prikazano da se tuđe bolesno tijelo percipira teretom za obitelj i uzrokom (fizičke ili psihičke) bolesti ostalih. U tome se može promatrati preslikavanje tuđe bolesti na

tijelo i um onih koji su njome okruženi, odnosno da je bolesno tijelo uteg onome koji ga nosi, ali i onome koji ga mora gledanjem upijati. Breme bolesti posebice je iskazano u djelima koja tematiziraju traumu jer se pokazuje da traumom ozlijeđeni um proizvodi simptome na tijelu, traumatske učinke, koji se potom pokušavaju sakriti ili ukloniti kako bi se postigao (prividni) povratak u sebstvo prije traume. Kako će analiza koncepta tijela pokazati, unutar reprezentacije bolesnoga tijela, svojega ili tuđega, u Kamovljevu se opusu može čitati slika bolesti kao prijetnje dotadašnjoj predodžbi vlastite cjelovitosti i nedodirljivosti, zbog čega se bolesno tijelo unutar društvenoga sustava identificira nenormalnošću, a u čemu je moguće potvrditi tvrdnju da je tjelesna (biološka) materija uvijek plaha društveno-kulturalne inskripcije i interpretacije (Vidi prethodna potpoglavlja).

2.5. Konzumeristička vrijednost tijela

Budući da je već istaknuto da je tijelo instrument proizvodnje društvenih vrijednosti, ovdje će se sagledati i samo tijelo kao društveni proizvod i ekonomska vrijednost. Synnott (1993: 253) izdvaja da je Marx 1867. u svom djelu *Kapital* tijelo prezentirao žrtvom kapitalističkoga društva, pišući da gomilanje bogatstva istovremeno gomila bijedu, ropstvo i brutalnost. Vrijednost ili cijena tijela tako se može izraziti kapitalom koje društvo proizvodi kroz tijelo. Tijelo (radničko ili konzumersko) u tom procesu može patiti, razboljeti se pa i umrijeti, što pokazuje moć društvenoga (ekonomskoga) aparata koji tijelo tretira vlastitim robom, ali i to da društvo uvijek počiva zapravo na žrtvovanju tijela. To je vidljivo npr. u svijetu marketinga u kojemu je tijelo označeno dvojako: kao objekt koji prenosi poruku o proizvodu te kao objekt kojemu je proizvod namijenjen. McLintock (1995) piše da su se prve reklame pojavile u drugoj polovici 19. stoljeća te da su koristile upravo tijelo za prenošenje političkih i ekonomskih poruka države. Navodi da je jedna od učestalijih reklama toga doba bila reklama za sapun koji je Britancima predstavljao sam duh Carstva – objekt koji je zapravo služio poput alegorije napretka carstva u vidu regeneracije političkoga tijela i rase. Tipična reklama tvrtke *Sears* tada je prikazivala bijelo i crno dijete u kupaonici, a sapun kao magični predmet koji će oprati povijest rasne i klasne degeneracije. Bijeli je dječak nosio oznaku povijesti, ali i napretka, a crni je dječak, kojemu je tijelo nakon pranja sapunom bijelo, dok lice ostaje crno, označivao novu politiku obnavljanja individualnosti. Tijelo je u tom primjeru iskorišteno kao polje informacija i značenja, pri čemu se proizvod za tijelo prodavao pomoću samoga tijela kao prenositelja poruke.

Dakako, otkad oglašavanje postoji, tijelo se povezuje s kapitalom i fetišom. Primjerice, Baudrillard (1998) apostrofira kapitalističku vrijednost tijela ističući da se u njega, s obzirom da je objekt koji se konzumira, mora ulagati ekonomski i fizički. Objašnjava da u suvremenom svijetu tijelo preuzima ulogu predmeta koji se mora spašavati, za razliku od religijske perspektive duše kao objekta spasenja i ulaganja. Iz takve perspektive tijelo se izjednačuje s božanstvom kojemu se mora klanjati i čijem se usavršavanju treba težiti kako bi se dosegao ideal savršenstva. Slično primjećuje Featherstone (1982: 21–22) kada piše da se unutar konzumerističke kulture tijelo proglašava sredstvom užitka, pa je poželjno biti tjelesno što sličniji idealiziranoj slici mladosti, zdravlja i ljepoti jer to povećava kapitalističku vrijednost tijela. Potrošačka kultura zapravo teži povećati vrijednost izvanjskoga naglašavajući estetiku i poželjnost tijela, za razliku od religijskoga koncepta kontrole unutrašnjosti raznolikim odricanjima. Autor dodaje da se prikazana sakralizacija ili re-sakralizacija tijela odmiče od

religijskoga koncepta tijela kao mesa te ga označuje eksponencijalnom vrijednošću, narcisoidnim kulturnim objektom ili elementom društvenih rituala i taktika unutar kojih su ljepota i erotizam dva lajtmotiva.

Nastavno na navedeno, Baudrillard (1998: 278) navodi da časopisi prikazuju tijela poput modela te pritom sugeriraju ženama i muškarcima da moraju ulagati u vlastito tijelo kako bi ono bilo u skladu s kulturom narcizma koja se promiče i koja upravlja pojedince da 'spase' svoje tijelo. Spasenje u tom kontekstu podrazumijeva ulaganje u tijelo kao kapital koji će se isplatiti u vidu ostvarivanja sreće, zadovoljstva, zdravlja, ljepote i društvenoga statusa u društvu. Briga o tijelu i njegovoj ljepoti zato postaje imperativ i kvaliteta pojedinca čiji je zadatak osloboditi tijelo da bi se u njemu moglo uživati. Autorica piše da je upravo oslobođeno tijelo glavna ideja oglašavanja kako bi se ono moglo iskoristiti u obliku znaka oslobađanja nagona za kupovinom kao strategijom ulaganja u usavršavanje tijela. Tijelo prodaje, a pojedinac sâm sebe objektivizira kako bi dosegao status božanstva koje mu se kroz razne proizvode nudi. Tijelo je dakle, poput duše, samo ideja, privilegiran supstrat objektivizacije, uključen u "ciljeve proizvodnje kao ekonomska podrška i princip upravljane integracije pojedinca te političkih strategija društvene kontrole" (isto: 282).

Sassatelli (2000: 283) ukazuje na činjenicu da razne teretane i fitness centri također prodaju tijelo i ideju o transformiranju tijela na prirodan način te stvaraju određene ideale o tijelu koje korisnici pokušavaju dostići. Iako su korisnici svjesni da je savršeno tijelo iluzija i da mogu samo popraviti tijelo koje im je priroda dala, ideja treninga u njihovoj svijesti uključuje oblikovanje tijela njegovim unutarnjim, prirodnim potencijalima i granicama. Trening zapravo pojedincu daje osjećaj samokontrole i kontrole nad vlastitim tijelom, kao i osjećaj karaktera i vrijednosti jer se tijelo oblikuje iznutra, a ne proizvodima koji samo površinski oblikuju izvanjskost. Tijelo se u tom slučaju percipira znakom istinske transformacije i 'pravoga izbora' u njegovu oblikovanje, na temelju korištenja njegovih prirodnih kapaciteta. Zanimanje za tijelo Beck (1992) objašnjava posljedicom ekonomske nesigurnosti i straha od gubitka radnoga mjesta, zbog čega se pojedinci okreću vlastitom tijelu jer osjećaju da ga mogu kontrolirati i izgraditi identitet. Mršavo tijelo označeno je produktivnim i potentnim te obećava multifunkcionalnost, veću samokontrolu i motivaciju. S druge strane, prirodne tjelesne markacije tijela, poput znakova starenja, nastoje se prikriti ili poništiti, što govori da poželjan tjelesni izgled, kako zaključuju Adamović i Maskalan (2011), u suvremenim društvima postaje vezan uz namjeru individue da uveća svoju socijalnu mobilnost.

Zbog toga se vlastito tijelo želi modelirati prema uzorima koji su postavljeni idealom ili normom koju određena kultura promiče. Zlata (2010: 130) u svom radu ističe problematiku

staroga tijela koje izlazi izvan okvira norme i vrijednosti: "Ako je ključni ideal medicinski zdravo, sportski sposobno i estetski privlačno tijelo, jasno je da *staro* tijelo ne može ispuniti ni jednu od tih normi". Dodaje da starost posljedično umanjuje vrijednost ljudskoga tijela, koja je vidljiva i u ekonomskom smislu u vidu da organi staraca manje vrijede od organa mladih osoba ili uopće ne vrijede. Banjanin (2016: 251) također piše da je suvremena kultura opsjednuta mladim, zdravim, erotičnim i lijepim tijelima, pa je staro tijelo prisutno samo na marginama jer odudara od normi koje društvo propagira kroz konzumerističku kulturu³¹. Estetska je kirurgija stoga u procvatu upravo zbog prikaza tijela koji se putem medija nameću poput ideje koja bi se trebala slijediti i dostići. Tijelo se u konzumerističkoj kulturi stoga označuje mjestom uživanja i hedonizma, ugađanja samom sebi kako bi se ostvarila određena društvena korist i tijelo pretvorilo u erotski kapital. Giddens (2000: 230) u tom kontekstu piše da se spolne slike pojavljuju "gotovo posvuda na tržištu kao neka vrsta divovske prodajne varke. Prevlast spolnosti mogla bi se protumačiti kao (s)kretanje iz kapitalističkoga poretka, koji ovisi o radnoj snazi, disciplini i samoodricanju, prema poretku koji potiče potrošački mentalitet i prema tome hedonizam". Kapitaliziranjem tijela stvara se dakle osjećaj kontrole, odnosno osjećaj da se kupovinom proizvoda ili estetskim tretmanima poništavaju nepoželjne mane starenja i vodi briga o zdravlju sagledavanjem tijela kroz prizmu "koliko uložim – toliko dobijem". Odnosno, razvija se ideja da je tijelo modela (pjevačkih i filmskih zvijezda, manekena itd.) dostižno ako se u njega ulaže s voljom, odgovornošću i disciplinom uz korištenje proizvoda koji su sveprisutni. Nasuprot tome, neuglednost i prosječnost fizičkoga izgleda iz perspektive konzumeristički nastrojene kulture mogu se tumačiti znakovima neodgovornosti prema sebi i tijelu te, u konačnici, i društvu.

Synnott (1993) primjećuje da je lice dio tijela koji se najviše izjednačuje sa sebstvom, a tako i identifikacijom ljepote ili ružnoće. Navodi da je u odnosu ljepote i ružnoće Platon vidio odnos suprotnosti te je ljepotu povezivao s onim što je identično dobru, ljubavi, sreći, mudrosti i znanju, a ružnoću sa zlom, neznanjem, destrukcijom i sl. Autor piše da je slično razmišljao i Aristotel nazivajući ljepotu Božjim darom, a upravo je lice istaknuo dijelom tijela u kojemu se vidi karakter osobe, što potvrđuje premisu da se upravo lice ponajviše povezuje sa sebstvom, a tako i ljepotom/ružnoćom. Nastavljajući se na Grke, i kršćanska je tradicija većinom povezivala ljepotu s božanskim i s onim što je dobro, no proces uljepšavanja tijela i lica uvijek je bio

³¹ Banjanin (2016: 253) navodi tvrdnju Featherstonea i Hepswortha da "napetost koja postoji između lica i tijela, odnosno između vanjštine i njezinih funkcionalnih sposobnosti s jedne strane i subjektivnog, unutarnjeg osjećaja identiteta s druge strane postaje izraženija", pri čemu se naglašava jaz koji se, prilikom procesa starenja, pogotovo u žena, stvara između tijela i vlastitoga sebstva koje je unutar tijela.

označen osudom i prijekorom. Synnott navodi primjer Klementa Aleksandrijskog koji je zabranio ženama da boje kosu, buše uši i premazuju lica, dok je muškarcima koji žele biti lijepi savjetovao da ukrase ono što je u njima najljepše – um, jer je smatrao monstruoznim narušavanje arhetipa stvorena od Boga stranim ukrasima. Nadalje, u renesansi i romantizmu ljepota je također najčešće bila povezivana s onim što je dobro i moralno, ponovo najčešće lokalizirana u licu koje odražava karakter i dušu čovjeka. Synnott kao primjer potonjega izdvaja Shoppenhauera koji lice poima kao precizan izraz onoga što čovjek jest, što tvrdi i Hegel označujući lice manifestacijom čovjekove duše, odnosno razotkrivanjem njegove cijele osobnosti, a gotovo ista razmišljanja bila su prisutna i u 20. stoljeću. Zato ne čudi prisutnost raznolikih kozmetičkih³² proizvoda i njihova zasićenost u svim medijima kojima se promoviraju proizvodi usmjereni na rješavanje 'problema' izgleda tijela. Od krema protiv bora, boja za kosu, pasti za izbjeljivanje zubi, mnogobrojne šminke pa sve do raznih tehnoloških aparata koji obećavaju kvalitetniju, zdraviju i, najvažnije, mlađu kožu vidljivo je da se promovira ideal koji je moguć i dostižan ako osoba preuzme odgovornost i 'pomogne' svom tijelu da izgleda bolje te, posljedično, i bude bolje.

Tretiranjem tijela objektom koji se može kapitalizirati pojedinci se zapravo manipulativno usmjeravaju prema imitaciji onoga što ih okružuje, 'popravljanju' vlastitoga tijela te udaljavanja od karakteristika koje se smatraju nepoželjnima u društvu. Estetska kirurgija dovela je do izjednačavanja estetskih tretmana s odlascima doktoru kada nešto s tijelom nije u redu, tj. kada je tijelo 'bolesno' i treba se izliječiti. Znakovi starosti ili dijelovi tijela koji nisu u skladu s društvenim normama tako se mogu popraviti jednostavnim odlaskom doktoru, kirurgu, čime se proizvodi osjećaj kontrole nad tijelom i njegovim društvenim statusom. Estetskim modifikacijama svakako je najviše 'zahvaćeno' žensko tijelo jer se ono uvijek vezivalo za pojam ljepote, pa je ono u kapitalističkim sustavima postalo plodno polje za ostvarivanje profita. Adamović i Maskalan (2011) argumentiraju da su lijepa ženska tijela objekt zavodjenja te potiču na konzumaciju i užitak³³, stoga su ostalim ženama, ali i muškarcima, postavljena idealom ženske ljepote i ispravne ženskosti. Oglašavanjem proizvoda za ulaganje u tu ljepotu, žene se poziva na odgovornost prema izgledu vlastitoga tijela. Ako

³² Turner (2008: 148) navodi dvije etimologije riječi *kozmetika*: 1) dolazi od riječi *kosmetikos*, vješt u ukrašavanju i uređivanju tijela i 2) dolazi od riječi *kosmos*; red, harmonija i uređenje. U oba značenja vidljiv je red ili 'dovođenje u red' (uređivanje), što je u skladu s konzumerskom kulturom koja promovira upravo odgovornost osobe prema transformaciji tijela koje je u određenom fizičkom 'neredu'.

³³ Uzelac (2016: 323) piše da je modno tijelo obilježeno više žuđenom slikom nego odjećom te da "modna slika žene/manekenke postaje tijelo-tekst kojim se forsira podudarnost estetsko-erotskog tijela i teksta", odnosno da tijelo kao tekst mode "želi polučiti doživljaj žudnje koja postaje sama sebi objektom i iscrpljuje se u namjeri zavodljivosti". Autorica navodi da je postojanje tijela posljedica tuđega pogleda i u tom pogledu prepoznaje zavedenost slikom, ali i žudnju za identifikacijom u slici idealnoga tijela.

postoji nešto što tijelo može učiniti ljepšim, onda je jedini izbor svake žene konzumirati te proizvode jer izgled se sada može kupiti. Ulaganje u vlastitu tjelesnost predstavlja se brigom za tijelo i njegovo zdravlje, odnosno izbor je zapravo jednosmjerna ulica koja vodi prema konzumaciji kao vidu odgovornosti prema tijelu.

Može se stoga argumentirati da je odnos društva prema oblikovanju ženskoga tijela vrlo agresivan, što je moguće uočiti u medijima kojima se naglašava 'proizvedena ljepota', stvorena plastičnim operacijama, masivnim *make-upom* ili manipulacijom izgleda (*fotošopiranjem*). Takvim se mehanizmima stvaraju ideali ženskoga tijela i fizičkoga izgleda koji su zapravo proizvod umjetnoga oblikovanja tjelesnosti. Prikaz savršenih ženskih tijela u oglašavačkoj industriji ženama zapravo ne nudi izbor – ili će pokušati doseći te ideale i biti dio društveno prihvaćenih ili će napustiti ideale i biti dio negativno označenih. Pojava anoreksije³⁴ vrlo se često povezuje upravo s očekivanjima od žena da budu lijepe i privlačne te usklađene s poželjnim ženskim tijelom promoviranim unutar potrošačke kulture. Sloboda izbora društveno je uvjetovana, otvarajući pitanje je li izbor uljepšavanja tijela samo put bez povratka u ovisnost o ispravljanju prirodnih mana tijela umjetnim putem. Žene, ali sve više i muškarci, postaju svjesni vlastitih odstupanja od tjelesnih normi koje im se svakodnevno različitim društvenim strategijama prezentiraju. Tijelo se unutar takve atmosfere počinje percipirati problemom koji se treba riješiti, tj. prostorom nezadovoljstva koji se liječi pretvaranjem vlastitoga tijela u konzumerski proizvod. Adamović i Maskalan (2011: 65) u tome vide generiranje žrtava društvenoga sustava koji, upiranjem u tjelesne mane, stvara masu poslušnih konzumenata, ovisnih o oblikovanju tijela kozmetikom i operativnim zahvatima, čime postaju vječni zatvorenici svoga tijela koje zapravo ne oblikuju oni, nego Drugi. To primjećuje i de Beauvoir (prema Synnott 1993) koja ljepotu atribuirala politikom i smatra da žene uljepšavanjem doprinose opresiji žena te se svojim narcizmom osiromašuju i uništavaju. U tom smislu ljepota se ne smatra dobrom, već naprotiv zlom, štetom, opasnošću i ropstvom, a predrasude i diskriminacija prema onima koji su izvan okvira poželjne ljepote konstruiraju nepravdu unutar društvenoga sustava.

³⁴ Turner (2008: 156–157) donosi dvije teorije o uzrocima anoreksije. Jedna je teorija o strahu od debljine, a druga korijen anoreksije stavlja u obitelji srednjega sloja u kojima prezaštićene kćeri žele veću kontrolu nad svojim tijelima te posljedično i svojim životima pa odabiru anoreksiju kao vid autonomije. Međutim, kako primjećuje autor, kontrola postaje paradoks i privid jer tijelo zapravo ostvaruje dominaciju nad osobom (u ritualima izbora hrane, čina hranjenja, izbacivanja hrane, mršavljenja i sl.). Odnosno, anoreksija se može promatrati kao vježba uma nad tijelom, kulture nad prirodom, no tjelesne posljedice anoreksije se ipak ne mogu kontrolirati, što ponovo reaffirmira prirodu nad kulturom. Tijelo se i u tom kontekstu pokazuje entitetom neodvojivim ne samo od sebe nego i od društva koje ga formira jer se kontrola nad vlastitim tijelom provodi zbog razloga začelih unutar društvenoga konteksta.

U Kamovljevu opusu prikaz konzumerističke kulture može se promatrati upravo u reprezentacijama ženskoga tijela, ponajviše tijela prostitutke ili ženskih figuracija koje se seksualno podaju muškarcima izvan konteksta braka, što je moguće tumačiti oznakom njihova kapitala. U radu će se ilustrirati da se primamljivost ženskoga tijela kapitalizira pomoću muške slabosti i seksualnoga nagona, pa se kroz prikaze ženskoga tijela kao ekonomske vrijednosti može prepoznati potrošačka, konzumeristička kultura karakteristična za doba moderniteta, kapitalizma, industrijalizacije i sekularizacije. Također, istaknut će se da je žena u Kamovljevu opusu prikazana kao ona koja svoje tijelo (pogotovo ljepotu) prezentira pred muškarcem kako bi mu se 'prodala' i financijski si osigurala budućnost, da dobije "muža, s njime položaj i kruh, i obratno" (PK1: 220). 'Prostitutnost' ženskoga tijela u Kamovljevim bi se djelima mogla stoga sagledati odrazom ekonomskih pojmova tržišta i novca jer je žensko tijelo portretirano objektom koji se u obliku potrošne robe konzumira i za koji je potreban određeni kapital kako bi ga se posjedovalo. U motivu erotskoga kapitala moguće je iščitati sliku 'modernoga' tijela označenoga mjestom hedonističkoga uživanja, što se u Kamova demonstrira kroz prikaze 'prodajnosti' ženskoga tijela konačnom potrošaču – muškarcu.

Navedene koncepcije tijela prikazale su tijelo objektom društva koje u njega upisuje svoje norme i vrijednosti. Ono je temeljni objekt moći pomoću kojega institucije i mehanizmi moći različitim regulatornim strategijama provode procese normalizacije radi stvaranja (re)produktivnih tijela. Tijelo i um prikazuju se pritom neodvojivim instancama u stvaranju identiteta koji je uvijek zapravo proizvod tjelesnosti. Prvi, početni identitet čovjeka vezan je za pojam tijela, odnosno njegove biološke datosti u vidu spola, no što je pripisano određenom spolu, zadaje društvo na temelju proizvedenih istina o tijelu unutar određene kulture. U tom smislu, identitet muškoga ili ženskoga spola, iako potaknut biološkim čimbenicima, zauzima se putem uloga koje su u društvu pripisane spolovima. Na takvom društvenom poretku počiva svijet, a pojedinci se oblikuju prema uspostavljenim normama, tj. tijelima postavljenima kao uzorima. U skladu s tim, pojam normalnoga tijela odraz je društvenoga poimanja normalnosti pa se, primjerice, bolesna, invalidna, groteskna, homoseksualna ili transrodna tijela percipiraju odmakom od normalnosti te prijetnjom narušavanju normiranih vrijednosti. Dakle, iako je biološki organizam, tijelo je uvijek zapravo sociokulturalni proizvod koji interakcijom s drugim tijelima konstruira i vlastiti identitet.

Tijelo je dakle objekt u koji se neprekidno upisuje značenje te je neodvojivo od svijeta koji ga okružuje, odnosno Drugoga koji ga formira. Ono je objekt koji je uvijek s pojedincem i koji ulazi u odnose s ostalim objektima s kojima koegzistira. Tijelo sam istovremeno *ja*, ali i *ti*,

dvije instance uvijek međusobno prožete. U tome je konstantno pod nadzorom i kontrolom društvenoga aparata koji ga oblikuje u skladu sa svojom paradigmom. Neodvojivost tijela od društva koje ga okružuje iskazana je kroz navedene koncepcije tijela kojima se prikazalo kako društvene vrijednosti, osim društvenoga poretka, normiraju i samo tijelo. Fizičko tijelo kao skup dijelova tako zapravo ne može biti promatrano bez uključivanja njegove semiotičke dimenzije jer je ona uvijek prisutna i odraz je društva koje ga konstruira. Stoga iako jest fizički i biološki sustav, tijelo postaje instrument označivanja društva/svijeta, odnosno označitelj, simbolička tvorevina koja odražava okolinu koja ga okupira. Svako je tijelo pritom jezični znak, istovremeno označitelj i označenik, ploha na koju se konstantno upisuju značenja, čineći tijelo tekstem koji je u svakom trenutku podložan čitanju.

Stoga će se u disertaciji u daljnjoj razradi istraživati koncept tijela u Kamovljevu opusu, ponajviše kao simptom odnosa prema tijelu u kulturi onoga vremena, odnosno kao znak, označitelj ondašnje kulture te će se analizom koncepta tijela kao teksta pokušati prikazati tijelo konceptualnom metaforom za propitivanje društveno-političkih, etičkih i estetičkih pitanja kulture onoga doba. Slijedom toga, u Kamovljevu opusu tijelo će se promatrati semiotički nabijenim fenomenom, znakom Drugoga kojemu se želi izmaći, bilo da se radi o kulturi i društvenim normama ili događaju poput traume i bolesti. S obzirom da se u velikoj većini njegovih djela u postupcima oblikovanja tijela može prepoznati atribucija odmaka od normiranosti, to se može čitati kao metafora, odnosno tekst čijim se čitanjem razotkriva odnos prema tjelesnosti i njezinu značaju u kulturi ondašnjega vremena. Kako će se i prikazati, kroz koncept tijela se u Kamovljevim djelima mogu čitati značenja o ondašnjoj kulturi, prezentiranoj unutar oblikovanja tijela likova koji su najčešće nositelji oznake određene transgresije ili otklona od uspostavljene norme.

3. TIJELO U OPUSU JANKA POLIĆA KAMOVA

U prethodnim se poglavljima tijelu pristupilo iz perspektive historizacije, odnosno povijesnoga pregleda teorija, studija o tijelu i tjelesnosti kako bi se prikazala različita značenja koja su se, kroz povijest pa sve do danas, na temelju čitanja tijela pridavala samom tijelu, osobi, kulturi. Time se postavio okvir za čitanje tijela kao znaka koji je istovremeno kulturni označenik i označitelj te se postavio temelj za čitanje tijela kao teksta (književnu reprezentaciju tijela), tj. na koje se načine tijelo može čitati u odnosu na dominirajuću kulturu. Oslanjajući se na dostupnu literaturu, u kojoj su prikazane različite koncepcije tijela, odnosno perspektive sagledavanja tijela, tjelesnosti i njegova značenja u odnosu na društvo (kulturu) u kojemu prebiva, u ovom će se poglavlju putem izdvojenih cjelina *Tijelo, norma, identitet, Tijelo buntovnika* (s potpoglavljima naslovljenima prema izdvojenim buntovnim figuracijama), *Žensko tijelo* te *Tijelo i bolest* (s potpoglavljima *Bolesno tijelo u Isušenoj kaljuži* i *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*) istražiti tijelo kao tekst u opusu Janka Polića Kamova. Istraživanjem književne reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu želi se opravdati važnost navedenoga opusa u promatranju problematike tijela, naglašavajući njegovu inovativnost u odnosu na dotadašnju književnu tradiciju reprezentacije tijela. Analiza književne reprezentacije tijela u opusu Janka Polića Kamova bit će posvećena čitanju tijela kao označiteljskoga sustava ili konceptualne metafore na temelju izvedenih problemskih čvorišta kako bi se opisao odnos prema tijelu i tjelesnosti u kulturi prikazanoj u Kamovljevim djelima, ali s glavnim ciljem prikazivanja mogućnosti čitanja tijela kao nositelja brojnih i složenih značenja.

Poglavlje *Tijelo, norma, identitet* donijet će prikaz formiranja identiteta onih Kamovljevih likova čija tijela unutar određenoga društvenoga sustava nose oznaku negativne društvene percepcije zbog odudaranja, tj. neusklađenosti s uspostavljenim normama. Odmak od norme i normalnosti bit će vidljiv upravo kroz prezentacije tijela obilježene, primjerice, znakovima siromaštva ili bolesti na tijelu, oznakama transgresivnoga (pretežito seksualnoga) ponašanja, etiketom dekadentskoga fizičkoga izgleda, muškom impotencijom i sl. Pri tome će se istaknuti da se unutar prezentacije takvih tijela može prepoznati represivnost društvenih mehanizama i strategija moći kojima se takva tijela teže disciplinirati i normalizirati, pa će prikazi tijela glavnih protagonista često biti atribuirani činovima maskiranja 'manjkavosti' tijela kako bi se održali unutar društvenoga sustava.

U poglavlju *Tijelo buntovnika* demonstrirat će se kako se unutar konstrukcije tijela likova koji su u Kamovljevu opusu nositelji oznake intelekta i bunta može promatrati odraz tadašnjih dominirajućih vrijednostima te što se u prikazima njihovih tijela može čitati o ondašnjoj (hrvatskoj) kulturi. Analizirat će se, na temelju koncepta tijela, prvotno pojedinačno buntovni likovi dramskih tekstova (Marije/Drago iz *Tragedije mozgova*, Ivo Maurović iz *Na rođenoj grudi*, Vladoje i Ivo Sabljak iz *Samostanskih drama* te Srđan Krpan iz *Čovječanstva*), zatim lirski subjekt te, na kraju, ostali likovi u kojima se prepoznaju odrednice buntovništva. Cilj je pokazati kako je tijelo polje značenja o kulturi unutar koje su tijela uronjena, a koja se može čitati na temelju analize književne reprezentacije tijela obilježene u ovom potpoglavlju izvan-normiranošću u odnosu na kulturu buržoaskoga morala. Promatranjem konstrukcije tijela buntovničkih likova otkrit će se stoga prikaz kulture koja počiva na preuzimanju raznih uloga kojima se održava društveni sustav uniformiranosti, a u kojemu buntovnička tijela zauzimaju položaj opozicije i, posljedično, društvene prijetnje. Takva društvena pozicija likova intelektualaca-buntovnika, kako će biti prikazano, na kraju vrlo često dovodi ili do njihova poraza u vlastitoj smrti ili do smrti drugoga, što može sugerirati da su intelektualnost i buntovništvo unutar patvorene kulture opasnost za vlastito, ali i tuđe sebstvo.

U potpoglavlju *Žensko tijelo* ukazat će se na dolazak novoga, modernoga doba u kojemu se u tijelo žene upisuje odmak od dotad tradicionalnih ženskih rodni uloga supruge i majke unutar zakonskoga okvira braka te odrednica svetosti, nevinosti, vjernosti, seksualne čistoće i sl. Budući da su Kamovljeve ženske figuracije često obilježene prostituiranjem tijela kao oblika vlastitoga kapitala, modernitet se iskazuje prikazima slobodne konzumacije takva tijela. U tome je vidljiv odraz konzumerističke kulture unutar koje, u ovom slučaju, žensko tijelo postaje potrošna roba, tj. konzumerski proizvod. Tijelo žene označeno je tako ekonomskim pojmovima tržišta i novca, u čemu je primjetan zaokret od konvencionalnoga sagledavanja žene kroz koncepte/ideale ženskosti i ženstvenosti kao njezine 'prirodne' kvalitete. Iako će prisutnost tradicije te buržoaskoga (crkvenoga) morala i dalje biti vidljiva, unutar reprezentacije transgresivnoga ženskoga tijela ilustrirat će se društvene promjene koje su se dolaskom doba moderniteta postupno 'korporirale' u kulturu onoga doba.

Potoglavlje *Tijelo i bolest* usredotočit će se na prikaz dualizma tijela i uma koji će biti dodatno istražen u potpoglavlju *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*. Bolest će se prezentirati istovremeno biološkim i kulturološkim fenomenom jer iako tijelo jest zaseban mehanizam, ono je uvijek i znak, tekst, tj. nositelj značenja. Tijelo će se kroz bolest, i traumom kao vid bolesti, pokazati mjestom borbe s vlastitim *ja*, pri čemu će biti evidentno da se bolesno tijelo percipira devijacijom od norme i teretom za sebstvo opterećeno težnjom vraćanja u

prvobitno (normalizirano) stanje. Tijelu u traumi pristupit će se prikazom najzornijih reprezentacija traume (npr. u novelama *Potres*, *Bitanga*, *Katastrofa*, *Sloboda*, *Tragedija mozgova*, *Žalost*) kako bi se demonstrirao rad traume koja unutar tijelâ proizvodi različite simptome, ali uvijek žudnju za vraćanjem zadovoljstva koje je izgubljeno. Bolesno tijelo tako će se prikazati pluhom konstruiranja sebstva koje je neodvojivo od tijela, ali i kulture koja bolesno tijelo interpretira u odnosu na postojeću uspostavljenu normu.

Analiza tijela u Kamovljevu opusu temeljit će se na istraživanju autorovih objavljenih tekstova, sabranih u izdanju Tadijanović, D. (ur.). (1984). *Sabrana djela Janka Polića Kamova I-IV*. Rijeka: Otokar Keršovani te će uključivati sljedeća djela:

Svezak I (pjesme, novele, lakrdije): zbirke pjesama *Psovka* i *Ištipana hartija* te pjesme objavljene poslije pjesnikovih knjiga i posthumno, novele i lakrdije *Historijat jednog članka*, *Ćuška*, *Ecce homo!*, *Brada*, *Selo*, *Žena*, *Katastrofa*, *Odijelo*, *Potres*, *Stjenica*, *Ispovijest*, *Žalost*, *Sloboda*, *Bitanga*.

Svezak II (roman): *Isušena kaljuža*

Svezak III (drame): *Tragedija mozgova*, *Na rođenoj grudi*, *Samostanske drame* (*Orgije monaha*, *Djevica*), *Čovječanstvo*, *Mamino srce*.

Osim navedenoga, kao dodatak analizi koristit će se podatci iz *Iskopina* Nikole Polića (1956) (svezak I) te Kamovljevih članaka, feljtona i pisama (svezak IV).

3.1. Tijelo, norma, identitet

O pitanju identiteta te društvenoga utjecaja na nj opširnije je pisano u uvodnim poglavljima, pa će se u ovom potpoglavlju govoriti o formiranju identiteta onih Kamovljevih likova čiji je individualitet ponajviše obilježen tijelom³⁵, a koje će se pritom pokazati metaforom društvenoga poretka. U Kamovljevim tekstovima negativna označenost tijela unutar društvenoga okružja prezentira se poput manjka, nedostatka koji postaje znakom cijele ličnosti, znakom koji je ostavljen Drugom na interpretaciju, što ukazuje na činjenicu da, kako navodi Turner (2008: 52), tijelo nikada nije samo fizički objekt, nego je natopljen simboličkim značenjem. Normiranost tijela, kako će se i analizom koncepta tijela u Kamovljevu opusu prikazati, ovisi o društvenom mehanizmu koji je uspostavio određeno tijelo kao normu te s kojim se sva ostala tijela usklađuju kako ne bi bila 'smještena' izvan društvene priželjkivosti, prikazujući tijelo dakle istovremeno fizičkom datošću i kulturalnim konstruktom. Djelotvornost normalizacijske strategije moći, iskazane kroz sheme represije, kažnjavanja te reidentifikacije radi uključivanja rehabilitiranih pojedinaca u društvo, o čemu je bilo riječi u prezentiranim koncepcijama tijela drugoga poglavlja disertacije, demonstrirat će se prikazima ličnosti nad kojima se kroz tijelo provode različiti izvršni oblici moći, ponajviše mehanizmom pogleda drugih. Pogled se u tom smislu u Kamovljevim djelima može artikulirati kao jedan od instrumenata konfiguracije identiteta i sebstva, instrument moći koja nadzire, kontrolira i upravlja oblikovanje tjelesnosti.

Još u grčkom dobu pogled je bio smatran najvažnijim osjetom jer je predstavljao epistemologiju u kojoj *ja vidim = ja znam* (Brooks 1993: 96). Fiksacija pogledom tradicijski se povezivala sa znanjem i razumom, stoga je fiksirati pogled na tijelo značilo *znati* tijelo i sve ono što tijelo predstavlja, sve znanje koje je u njemu utjelovljeno. Ti pojedini momenti razotkrivanja drugoga pogledom povezivani su i s osjećajem zadovoljstva koje se pronalazi upravo u znanju o tijelu. Nastavno na potonje, povezanost vida i želje za znanjem u formi 'razgolićivanja' istine psihoanalitičari su povezivali s erotizmom kojim se tijelo čini 'najintelektualnijim', najsvjesnijim o onome što ono čini i o onome što mu se čini (isto: 277). S perspektive psihoanalize, svaki pogled u sebi sadrži falšnost zato što traži zadovoljstvo u znanju te se posljedično sve znanje treba tražiti upravo u znanju o tijelu. Zato *imati tijelo* podrazumijeva *gledati tijelo*, od faze zrcalnoga gledanja, do potpune percepcije vlastitoga, ali

³⁵ To će posebice biti istaknuto u novelama *Selo, Brada, Odijelo, Stjenica* i *Bitanga*, za koje Nikola Polić u *Iskopinama* (1956) kaže da ih je Kamov stvarao u stanju "promatranja ljudske gluposti" (Polić, N. u PK1: 23), što će se u navedenim djelima iskazati u obliku formiranja identiteta pod utjecajem pogleda Drugoga.

i tuđega tijela. Merleau-Ponty (prema Synnott 1993: 215) također vid izjednačuje sa zadovoljstvom i ljepotom, pomoću kojih se susreće Biće, a ne Drugi kojega se treba bojati (kako ga označuje npr. Sartre). Merleau-Ponty tijelo poima objektom koji istovremeno vidi i biva viđen, gleda druge, ali i sebe (vidi sebe kako gleda), tj. vidljivo je i osjetno samome sebi. Osjet vida označuje mjestom primanja znanja o svim djelovanjima i kreacijama u prirodi, što dušu oslobađa od okova tijela, stoga se gubitak vida percipira ostavljanjem duše u tamnici tijela. Povezanost vida i duše ističe i Hegel (prema isto: 92) koji smatra da kroz oči možemo promatrati čovjekovu dušu, njegovu osobnost i osjećaje, pa se u tom kontekstu može reći da oči stvaraju sebstvo. Međutim, kako navodi autor, pogledom promatramo i Drugoga, njegovu dušu i istinu o njemu te se kroz oči sebstvo manifestira u izvanjski svijet jer sebstvo vidi sebe u očima drugih, odnosno pojedinac vidi tko on jest u njihovim očima. Budući da su oči sredstvo interakcije, međusobni pogledi tvore određenu povezanost unutar koje se u razotkrivanju Drugoga pogledom razotkriva i sâm pojedinac koji gleda. S takve perspektive Sartre (prema isto: 212) vid promatra kroz paranoični strah od pogleda Drugoga, dok pojedinca označuje robovima koji u tom pogledu prepoznaju opasnost i smrt vlastitih mogućnosti. Pogled drugoga on percipira poput pištolja uperenim u pojedinca, pri čemu se proizvodi strah pred slobodom Drugoga. U tom je kontekstu pojedinac uvijek rob, pa dok je za Merleau-Pontyja pogled život i ljubav, za Sartrea je pogled izjednačen smrću.

Slično Sartreu, pesimistično viđenje pogleda ima Foucault koji oči percipira instrumentima moći, a čin gledanja za njega je uvijek politički čin jer uključuje znanje i moć. U njegovu djelu *Nadzor i kazna* (1994a) gledanje se povezuje s državnim nadzorom i kontrolom subjekata, počevši od kontroliranja njihovih tijela od strane figura autoriteta čiji je izvor moći upravo u moći nad tijelom. Za njega *vidjeti* označuje kontrolu zato što je društvo, kojemu je represivna dimenzija inherentna, označeno sveprisutnim nadzorom, 'okom' koje sve i uvijek gleda. Tijelo je percipirano dakle instrumentom države koja nad njim provodi disciplinu i stvara poslušna tijela, što se izvršava strogom hijerarhijom gdje je svako mjesto poput motrilišta s kojega se gledaju i kontroliraju podređeni subjekti. Time se ukazuje na to da je tijelo "središnja metafora političkoga i društvenoga poretka" (Turner 2008: 5), tj. da je tijelo društveno konstruirano. Slijedom toga, Blackman (2008: 28) piše da postoji čvrsta povezanost između tzv. *društvenoga tijela* (konstrukta ideoloških i društvenih procesa) i *fizičkoga tijela*, do te mjere da se percipiraju poput kopije ili zrcalne slike, stoga ne postoji odvojenost sebstva i društvenoga identiteta. Zbog takvoga 'simbiotičkoga' odnosa moć društvenoga pogleda, u formi uvijek prisutnoga nadzora, predstavlja mogućnost opasnosti za sebstvo koje je pod represivnim mehanizmima primorano odr(a)žavati uspostavljene norme.

Prikaz odnosa regulatornih društvenih mehanizama naspram (zazornih) tijela itekako je frekventan u Kamovljevim djelima u kojima se pogled Drugoga vrlo često poima pogledom smrti, sartreovskim 'pištoljem' uperenim radi razotkrivanja istine o pojedincu. S obzirom da je pogled društvena konstrukcija, prikazi pogleda u Kamovljevu opusu mogu se interpretirati odrazom uspostavljenih kulturnih normi onoga doba. Unutar konteksta normiranosti, konstrukcije tijela njegovih likova često su obilježene negativnim fizičkim odrednicama zbog kojih se u neodobravajućim pogledima drugih prepoznaje vlastito sebstvo kao ono koje je smješteno izvan norme poželjnosti. Dakle, u Kamovljevu se opusu pronalaze primjeri na temelju kojih je moguće prepoznati tzv. 'društenost' tijela, u smislu da je tijelo uvijek mjesto društvene kontrole te mjesto gdje se, prema Blackman (2008: 46), "povlače fizičke i društvene granice između sebe i drugoga". Značenje tijela pritom će ovisiti o znakovnom sustavu društva koje se u nj upisuje i koje ga formira, pa tako znakovi siromaštva, bolesti ili obraštenosti, koje pronalazimo u Kamovljevim tekstovima, u simboličkom sustavu društva, kako će biti prikazano kasnije, nose značenje narušenosti poželjne norme i potrebe za normalizacijom, društvenom rehabilitacijom takvih tijela. Na temelju čitanja tijela u Kamovljevu opusu demonstrirat će se da se unutar književne reprezentacije tijela mogu prepoznati prikazi društava, društvenih sustava te njihovih mehanizama moći te da su u temelju društvenih sustava strategije disciplinacije i normalizacije tijela pojedinaca, posebice vidljivih na tijelima onih koji im izmiču. U tom smislu Braidotti (2002: 40) argumentira da su kulturalne norme poput magneta "koji privlače sebstvo u određenim pravcima", ističući njihovu regulativnu moć usmjerenu prema disciplinaciji pojedinaca, a isto primjećuje i Foucault (1994a: 25) koji piše da je tijelo "izravno uronjeno u političko okružje; odnosi moći imaju na njega neposredno djelovanje, prožimaju ga, obilježavaju, uspravljaju, podvrgavaju mučenju (...)", gdje se artikulira da se na tijelu uvijek provodi društveno-politička inskripcija s ciljem normalizacije. Posljedično, kod pojedinaca koji, u ovom smislu nenamjerno, narušavaju uspostavljene norme često se stvara sram i skrivanje vlastitoga tijela, odnosno težnja za stvaranjem poželjnoga dojma kod drugih, što se oprimjeruje i u Kamovljevim tekstovima, primjerice, u iskazu pripovjedača novele *Ispovijest*: "Kakav dojam pravim na druge i kakav pojam imadu o meni – drugi – to su pitanja moje savjesti, putokazi mome kretanju, regulatori moga života" (PK1: 408). U navedenom se iskazu prikazuje ovisnost poimanja vlastitoga sebstva o povratnim informacijama drugih, kako potvrđuje i iskaz lika Aleksije Bosnića iz novele *Bitanga* u kojemu se navodi da se na prvom dojmu "izgrađuju individuumi i skupnost" (isto: 451). Slično će argumentirati Kamov (PK4: 232– 233) u feljtonu *Kroz tri luke*, navodeći da je "civilizacija u prvome redu – obzir. (...) Nije li ova taština viša, finija, plemenitija, altruističnija, jer obzirnija? Ako se ja odijevam samo radi

sebe i svojeg ogledala; ako se perem i opet samo radi sebe i svojeg zdravlja; ako nastojim biti nahranjen, pristojno ugojena lica radi sebe i svog želuca, onda sam bilo što bilo – egoist". Navedeni i njima slični primjeri ukazuju na neodvojivost identiteta i Drugoga kao njegove konstitutivne paradigme, u čemu se pokazuje da tijelo nikada nije samo svojina pojedinca (usp. Brooks (1993: 1-2): "(...) tijelo smo istodobno mi sami, ali i svi drugi" ili "tijelo pripada svijetu, ne nama").

Prihvaćenost vlastitoga tijela unutar društva prezentirana je u Kamovljevu opusu u obliku žudnje pojedinih likova za statusom društvene poželjnosti zbog kojega skrivaju, maskiraju ili miču tjelesne 'manjkavosti'. 'Lažiranje tijela' ili lažiranje priče o tijelu prisutno je u prikazu nekoliko likova koji fabriciranjem priče o sebi pokušavaju opravdati negativnu označenost vlastite tjelesne pojavnosti. U noveli *Stjenica*³⁶ prisutnost se stjenice opravdava izmišljenim poslom istražitelja siromaštva, u noveli *Odijelo*³⁷ na temelju izmišljene priče o prodaji poklonjenoga odijela pokušava se stvoriti označenost ekscentričnosti (radije nego siromaštva), a u noveli *Ispovijest*³⁸ vlastito se neznanje pokušava kamuflirati prvotno smiješkom kao izrazom vica, a potom stvaranjem novoga identiteta zauzimanjem obrazine lopova. Pogled drugih u potonjim primjerima prikazan je poput pogleda smrti i prijetnje opstanka društvenoga *ja*, stoga se pokušava pronaći način vraćanja oznake normalnosti vlastitom tijelu. U noveli *Brada*³⁹ apostrofira se utjecaj društvene okoline na formiranje identiteta te se u pripovjedačevu iskazu: "Jao si ga od pada samo bijednim kukovima, trtici i stegnima... bijednim individuima koji moraju osjetiti bol na onome mjestu, za koje se od stida i pristojnosti ne smiju ni počesati i koje ne mogu vidjeti onako, kako to vide drugi..." (isto: 355) može prepoznati konstruiranje ljudskoga tijela i tjelesnih izraza pod budnim nadzorom Drugoga. Nadzor u obliku panoptičkoga pogleda (oka) koji je sveprisutan i uvijek sve vidi

³⁶ Novela tematizira borbu pripovjedača sa samim sobom zbog negativne označenosti njegova tijela nastale pojavom stjenice na ovratniku koju prepoznaje kavanar. Od toga trenutka prikazuju se procesi žudnje za nadoknađivanjem učinjene štete svome ugledu, odnosno vraćanja ugleda vlastitom tijelu koji se realiziraju doslovnim razgolićivanjem i čišćenjem tijela od stjenica, a završavaju stvaranjem lažne priče o sebi kao istražitelju siromaštva kako bi se stjenica na tijelu pred drugima opravdala.

³⁷ Novela tematizira nestabilnost identiteta prezentiranu unutar prikaza identitetske borbe pripovjedača čije 'staro', siromašno tijelo oblačenjem novoga, poklonjenoga odijela dobiva novi individualitet u pogledima neznanaca, no istovremeno u pogledima znanaca novo odijelo biva označeno neprikladnim 'starom' tijelu. Time se stari identitet pokazuje previše društveno utkan, pa se novo odijelo počinje percipirati neusklađenim s izgledom (i društveno uspostavljenim značenjem) vlastitoga tijela te ga se teži ukloniti.

³⁸ Novela tematizira ispovijest pripovjedača o karakteristikama vlastitoga sebstva u kojima se ističe težnja za stvaranjem pozitivnoga dojma kod drugih, što upućuje na postojanje društvene norme s kojom se nastoji uskladiti.

³⁹ Novela tematizira pitanje nestabilnosti identiteta uprizorenoga unutar čina brijanja brade koja se dotad poima tjelesnom markacijom identiteta, a čije brijanje, zbog društvene oznake nepoželjnosti, stvara nov identitet, društveno poželjan, a posljedično stvara i novo *ja*, nov osjećaj sebstva. U prikazu kretanja od neprivlačnoga bradatoga tijela, asocijalnosti i neostvarene muškosti do obrijanoga privlačnoga muškoga tijela, društvenosti i osjećaja potentnosti ilustrira se da je tijelo uvijek upisna ploha značenja, stoga promjenjiv i nikada dovršeni entitet.

oslikava nazočnost političke moći nad tijelima, odnosno društva koje je u svom temelju disciplinarno. Navedene postavke moguće je promatrati i u Kamovljevim tekstovima u kojima se putem analize koncepta tijela mogu čitati prikazi moći nametnutih i uspostavljenih društvenih sustava koji ili dresiraju pojedince prema normaliziranju vlastitih individualiteta (gdje su procesi normalizacije toliko internalizirani da se čine prirodnim i automatskim) ili takvom represijom stvaraju otpor, što će posebice biti vidljivo u potpoglavlju 3.2. *Tijelo buntovnika*.

Iz iskaza pripovjedača novele *Ispovijest*: "Ko siluje djevojče, ko nekome u lice kaže »magare!«, ko javno kaže javnoj – bludnica, ko u kazalištu pljučka... taj je prostak, nije kulturni čovjek, jer je iskren, instinktivan, bezobziran" (isto: 408) može se artikulirati slika kulture zasnovane na glumi i kontroli ekspresije tijela, tj. da čovjek tek kontrolom prirode vlastitoga tijela postaje sudionikom kulturnoga života određenoga društvenoga sustava. Slika utjecaja društva na konstituiranje sebe može se prikazati i rečenicom iz romana *Isušena kaljuža*⁴⁰ kojom se indicira moć društvenoga aparata u formiranju identiteta pojedinca, u ovom slučaju glavnoga protagonista Arsena Toplaka: "Društvo ga odijeli od njega samoga: on postaje realnost, ne realnost Arsen; društvo upotrebljavaše njega, ne on društvo" (PK2: 141). U navedenom primjeru naznačeno je ono što se u nastavku teksta poentira – društvene vrijednosti provode se kroz društvene uloge pretpostavljene pojedincima, oblikujući pojedince u sušte društvene funkcije: "(...) društvo mu poda knjige, žene i novac, ali s pogodbom: služi mi sada ko momak, kad dođe vrijeme ko muž i onda, najzad, ko otac" (isto: 142). Moglo bi se argumentirati da se tijelo u takvom procesu 'funkcionalizacije' pokazuje zapravo uvijek-već kastriranim jer su u njega otpočeta inkrubirana društvena pravila i ograničenja. U skladu s tim, Foucault (1982) piše da je u modernim društvima moć usmjerena na tijelo kao produkt političkih odnosa/odnosa moći koje se proizvodi kako bi mehanizmima kontrole i discipline bilo reproducirano. Drugim riječima, kroz disciplinu pojedinačnoga tijela provodi se zapravo regulacija populacije, što iskazuje moć Drugoga nad tjelesnom materijalnošću i konstruiranju identiteta. Takva regulativna moć uočljiva je u prikazima odnosa društvenoga aparata prema mnogim Kamovljevim protagonistima, no u ovom će se potpoglavlju analizirati oni likovi čija je stabilnost identiteta u tekstu obilježena ponajviše samim tijelom i njegovom (re)prezentacijom unutar društvene okoline.

⁴⁰ Roman prikazuje pounutrenje glavnoga lika Arsena Toplaka prouzrokovano bolešću koja na kraju dezintegrira njegovo *ja* u potpunosti. Progovarajući iz lokusa bolesti, Arsen interpretira svijet oko sebe, posebice se osvrćući na društvo i društveni poredak u kojemu su pojedinci samo maske, uloge, sluge te je jedini način ostvarivanja totalne slobode izlazak iz svega: društva, bolesti i konačno – samoga sebe.

S obzirom da je tijelo ploha na koju se različitim mehanizmima moći upisuju društvene vrijednosti i norme, strah od kršenja tih normi proizvodi tijelo koje je uvijek podređeno Drugom (usp. Goffman 1963, Foucault 1994a, Foucault 1994b, Davis 1997, Van Dijk 2006, Turner 2008 i dr.). Primjerice, u Kamovljevoj noveli *Selo* promatra se negativno označivanje 'gradskoga' tijela pripovjedača pri dolasku u seosku sredinu, gdje ono dobiva oznaku "nenaravnoga" te biva ispunjeno strahom od iskazivanja seksualnoga nagona u religijski utemeljenoj seoskoj zajednici. Unutar reprezentacije takvoga tijela, tijela zapriječene seksualnosti, mogu se čitati političke implikacije regulirane seksualnosti, odnosno, kako primjećuje Turner (2008: 38), da tijelo koje je "lokus protu-društvene žudnje nije fiziološka činjenica nego kulturalni konstrukt". Brlek (2020: 48) slično argumentira kada piše da je rascjep pripovjedača novele *Selo* između onoga što on jest i onoga što on čini izravna posljedica "mjesta na kojemu se nalazi: što je u gradu prirodno, na selu je neprirodno jer je *priroda* bitno drugačije definirana"⁴¹. U noveli se stoga može čitati da je pripovjedač primoran formirati vlastito tijelo u skladu s nametnutim zakonitostima zbog straha od društvenoga kažnjavanja ("A pomisao da bi se moglo saznati i najmanje moje nemoralno djelo plašila me strahovito", isto: 360), a to kao posljedicu ima i usuglašavanje uma s vladajućom religijskom doktrinom, apostrofirano u završnoj rečenici novele: "Mora biti jedan razlog svim posljedicama. Ja vjerujem!" (PK1: 362). Budući da tekst kazuje da je pripovjedač u selu počeo kontrolirati vlastite tjelesne činove, takav je prikaz tijela moguće čitati prezentacijom moći koja u različitim formama društvenoga kažnjavanja (čiji su ciljevi, prema Foucaultu (1994a), gubitak nekoga prava te izlječenje zločinca) ostvaruje disciplinaciju pojedinaca. Represivna moć društvenoga aparata prisutna je, kako se prikazuje i u noveli *Selo*, posebice u području seksualnosti usmjerenjem pojedinaca na poželjno-produktivne oblike seksualnosti unutar okvira bračne zajednice radi osiguravanja reprodukcije/akumulacije stanovništva. Johnson (1989: 6) piše da je kultivacija tijela ključna za utvrđivanje kako će se pojedinac ponašati unutar društva, pri čemu se ističe da je tijelo temeljni oblik moći pomoću kojega se provode strategije normalizacije. U označivanju pripovjedačeva tijela u prostoru sela kao 'modernoga' ("On [*kapelan, op. a.*] mi je naime oštro zaprijetio: »Vašu modernost čuvajte za - vaše!«", PK1: 361) u kontekstu transgresivnoga i društveno-prijetećega, može se prepoznati ilustracija represivno-regulatornih mehanizama u vidu ograničenja i odstranjivanja nepoželjnoga seksualnoga ponašanja i nastranosti da bi se održala uspostavljena kontrola nad, ovdje seoskim, pučanstvom. Kontrola se, prema Foucaultu (1994a), postiže panoptičkim sustavom disciplinacije koji za cilj ima, između ostaloga,

⁴¹ Isticanje je Brlekovo.

eliminaciju vagabundizma, a prezentacija takve fukoovske *bio-moći* u tekstu se može demonstrirati konstrukcijom pripovjedačeva tijela obilježenoga kastracijom, tj. sputanošću tjelesnih poriva koji su svedeni samo na sferu fantazije kao dopuštenoga oblika ostvarivanja nepoželjnih seksualnih ponašanja. Zato je u noveli iskazano da pripovjedač sniva o djevojci Mariji⁴², ali s njom ne ostvaruje seksualni čin.

Naime, njihovi su susreti obilježeni šutnjom i nagovještajem seksualne napetosti koja je prikazana zapriječenom zbog, može se pretpostaviti, indoktriniranosti o skrivanju i kontroliranju ženske seksualnosti, utemeljene na moći Božjega nauka. Proces zavođenja odvija se ritualnom radnjom nuđenja hrane unutar koje bi se mogle prepoznati odrednice seksualizirajućega čina u obliku predigre, ali i društvenoga prijestupa, označenoga djevojčinim stidom i crvenilom lica: "Nudila mi je svako jutro smokve. Govorila nije ništa. Nuđala mi ih šutke, najviše s dvije riječi, sa zastiđenim smiješkom i uvijek nenadano zapaljena, kao da je lice izvadila iz kipuće vode" (PK1: 358). Čin zavođenja obavijen je stidom i šutnjom, pa se može argumentirati da se u motivu šutnje djevojke Marije odražava slika represije seksualnosti kao organizacije moći nad životom seoskoga pučanstva. Ista će se represija izraziti i u oblikovanju tijela pripovjedača prožetim činovima potiskivanja nagona u prostoru seoske sredine, nagona koji bi se u prostoru grada, kako tekst upućuje, slobodno iskazivali. Motive šutnje i tajnosti kao odraz društvene represije spominje i Foucault (1994b) koji piše da moć pronalazi utočište u šutnji i tajni te u njima ukotvljuje svoje zabrane jer želi ukrotiti i podrediti seksualnost sebi. Kao i kod Foucaulta, tijelo se u ovoj Kamovljevoj noveli prezentira objektom moći kojim se i nad kojim se provode normalizacijske strategije različitim represivnim mehanizmima.

Utjecaj prostora na tijelo prikazan je i u romanu⁴³ *Historijat jednog članka*⁴⁴ u kojemu je u konstrukciji tijela glavnih protagonista primjetna obilježenost prostorom osame i monotonije. U djelu se, prvenstveno kroz prikaz lika Lovre, ilustrira da su intelektualci na osami impotentni, odnosno da u masi postoji "zanos, burnost i život", no kada se masa rasprši, ostaje opustošeni pojedinac koji gubi vrijeme na kartanje, opijanje, pušenje, koketiranje i sl., i ne razvija se intelektualno. Također, lik Marija iz istoga romana u prostoru je osame, u odsutnosti

⁴² Iako se pripovjedač, kako sâm kaže, zaljubio u sve djevojke u selu, pažnju daje samo djevojci Mariji jer ona jedina nema zaručnika. U tome je prikazana moć mehanizma straha od društvenoga kažnjavanja zbog tjelesnih činova s tuđim ženama (koji su u gradu, kako tekst prikazuje, česti) te, posljedično, reguliranje i usklađivanje vlastitoga tijela u skladu sa seoskim normama.

⁴³ Iako je Dragutin Tadijanović, urednik *Sabranih djela Janka Polića Kamova I-IV* (1984), citiranih u ovoj disertaciji, djelo *Historijat jednog članka* svrstao pod novele i lakrdije, mnogi smatraju da je riječ o nedovršenom romanu, pa će se u disertaciji tako označivati.

⁴⁴ Nedovršeni Kamovljevi roman prikazuje život mladih intelektualaca u prostoru grada i moderniteta, obilježenoga slobodni(ji)m izražajem seksualnosti i poriva te prati događaje vezane uz glavne protagoniste koji su većinom označeni dekadentnim ponašanjem.

drugih likova i "burnih đaćkih događanja", označen činom zanošenja djevojkom Adom uz koju bi inače prošao "košto se na ulici mimoilaze svi oni pogledi i posmijesi" (PK1: 267), a zbog koje izaziva i fizički sukob s Boškovićem. Točnije, vrši pokušaj ubojstva davljenjem, u čemu bi se moglo sugerirati da se prostor osame i jednoličnosti može na tijelo preslikati u vidu mazohističko-sadističkih činova, prisutnih i u prikazima drugih Kamovljevih likova obilježenima sličnim prostorom (npr. Srđan Krpan iz drame *Čovječanstvo*, Marije i Drago iz *Tragedije mozga*, Ivo Sabljak iz *Djevice*, Ivo Maurović iz *Na rođenoj grudi* itd.). Urbana tijela bi se u tom kontekstu mogla tumačiti oznakom političke opasnosti zato što su, kako primjećuje Turner (2008: 94), "bez mreže institucionalne regulacije i mikro-disciplina kontrole", stoga se tjelesno 'rasipaju' nauštrb služenja kolektivnom tijelu populacije. Tijelo se, dakle, ponovo pokazuje produktom okoline, što ga prikazuje fluidnim entitetom čije se značenje i identitet mijenja uvijek ovisno o Drugom (Vidi potpoglavlja 2.2. *Tijelo kao norma* i 2.3. *Tijelo i identitet*).

Nadalje, i u noveli *Ćuška*, koja tematizira dolazak novinara Dikića na seosko ladanjsko imanje prijatelja te prikaze tamo nazočnih malograđanskih ličnosti, pronalazi se prezentacija seksualno nevinoga muškoga tijela unutar seoskoga prostora jednoličnosti koja se artikulira u obliku negativnih tragova na licu mladića Spasoja: "Postarjelo, zbunjeno, bez pravca u pogledu i užasno ogladnjelo, te je nos izgledao nakriv, koščat i proziran" (PK1: 313). Njegovu isisanu i depresivnu tjelesnu pojavu Dikić povezuje sa zanošenjem patriotizmom i deklamacijama, dok mu zbog toga "prolazi i mladenaštvo i vragolija i žena..." (isto: 329), pa kao da se sugerira da čin služenja društvenim idealima i dogmama proizvodi 'poremećeno' tijelo, koje je u ovom slučaju kastrirano pred ženama, a potentno samo u tajnosti onanizma. U opisu Spasojeva tijela, nakon Dikićeva pitanja zašto ne voli žensko društvo, mogu se zamijetiti karakteristike njegove seksualno neostvarene ličnosti u motivima zgurenosti, bezbojnosti plamena i razbacanosti bora: "Pričini mu se zguren, a po strani lica nicaše nekaki bezbojni plamen, što mu je znojio čelo i nabirao oko usana razbacane, neizgladene bore, što još ne bijahu našle svoje pravo mjesto" (isto: 313). U zadnjem dijelu rečenice, u motivu nedovršene smještenosti bora, može se čitati asocijacija nedovršenosti i neizgrađenosti njegove ličnosti koja se u tekstu tjelesno negativno manifestira u metaforičkom prikazu odraza društvenih vrijednosti na pokor(e)nom tijelu. Iako se i radnja novele *Ćuška* odvija na selu, prostor koji obilježava tijelo u ovom je slučaju figurativni prostor malograđanske hrvatske kulture čiji su proizvod, kako bi tekst mogao upućivati, kastrirana tijela koja stoje kao možebitni simbol represivnoga sustava tradicionaliteta.

U noveli *Selo* prostor sela predstavlja se izdvojenim od modernoga svijeta obilježenoga većom seksualnom slobodom, što se potvrđuje i prizorom pripovjedačeva neuspjeloga čina zavodjenja laskanjem koji je označen neumjesnim, čime je zaustavljena i predigra seksualnoga čina. Malthus (1914: 153) ističe da nesuzdržano zadovoljenje strasti ima katastrofalne posljedice zato što će "implicitna poslušnost impulsima prirodnih strasti odvesti u najdivlje i najfatalnije neumjerenosti", a to je suprotno politici strogo regulirane reprodukcije putem kontroliranja i usmjeravanja seksualnih energija. U neuspješnom pripovjedačevu činu zavodjenja seoske djevojke stoga se može demonstrirati tvrdnja da je tijelo objekt moći pomoću kojega se provode različite represivne strategije disciplinacije. Nedopušteni obrasci ponašanja tako se odmah identificiraju društvenim neodobravanjem, čiji je cilj podvrgnuti pojedinca normalizaciji vlastitih tjelesnih izraza. U noveli je to demonstrirano motivom nijemosti pripovjedača te prezentacijom procesa discipliniranja i usklađivanja tijela s moralnim vrijednostima sela, npr.: "Tako sam i ja zanijemio pred Marijom. Isključih odmah prenavljanje i koketiranje ljubavi gradske (...)" (PK1: 358). Odnosno, tijelo se prikazuje pasivnom plohom kulturalne inskripcije kojom se dinamična priroda tijela 'uštkava'. Iako se pripovjedač definira ateistom koji udovoljava svojim tjelesnim nagonima, prikazano je da u selu ne uspijeva provoditi 'gradsku politiku' tijela kao mjesta zadovoljavanja poriva jer se već i poljubac u seoskom okruženju percipira pečatom društvenoga prekršaja: "Na selu (...) zadovoljiš svojoj potrebi na glavnome trgu, i žig će ostati netaknut, nepomičan, pun dojma, dok ga vrijeme ne izbriše" (isto). Takvi i slični primjeri ponovo pokazuju da je tijelo instrument institucija moći na kojemu se i pomoću kojega se proizvode društvene vrijednosti, u ovom primjeru tradicionalne vrijednosti utemeljene na crkvenom moralu. Drugim riječima, samo tijelo je društveno-kulturalni proizvod (usp. Synnott 1993, Foucault 1994b, Baudrillard 1998, Blackman 2008 i dr.).

Proizvodnja tijela može se primijetiti u noveli *Selo* već u opisu života seljana u kojemu, kao i u opisu njihova tijela, dominira atribucija običnosti, jednoličnosti i tipičnosti. U odnosu na grad, kako ga opisuje pripovjedač, u kojemu prebiva različitost ideja, seljani se atribuiraju riječju *jedan*: "Jedno jelo, jedna birtija, jedna crkva, jedna dogodovština (...) jedan Bog i Belzebub (...)" (PK1: 357). Seljani se, dakle, ne ističu tjelesnom posebnosti, već tipičnošću unutar koje se nitko ne izdvaja, pa se opisuje zapravo jedno figurativno tijelo koje se može čitati simbolom konstruiranja tijela procesima usuglašavanja s društvenim normama koje se u nj upisuju (usp. Van Dijk 2006). Na primjer: "Gospodin je kapelan nizak, debeo, crven, okrugao – jedna zdrava, prosta, obična seoska – recimo ljepota (...) Djevojka Marija je mlada, mršava, oparena lica, crnih očiju, masnih kosa – jedna obična, možemo reći – ljepota (...)" (isto: 357).

Vrlo sličan prikaz 'seoskoga tijela' pronalazimo i u Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža*: "Na selu svi jedu istu hranu, posjećuju istu birtiju, crkvu i čitaonicu – misle, vjeruju i osjećaju prema hrani, birtiji i crkvi jednako" (...) (PK2: 271), čemu se suprotstavlja prikaz grada "gdje je čovjek najindividualniji" jer, kako se apostrofira u tekstu, u gradu se može na različite načine udovoljiti mozgu i tijelu. U istom se romanu spominje i percepcija ideala ljepote u selu i gradu⁴⁵, gdje je iskazano da prirodna ljepota postoji samo na selu jer je tamo ljepota "pitanje naravi, rase, života; u gradu je ljepota pitanje ukusa, vještine i sredstava" (isto: 317), unutar čega se tijelo prikazuje sredstvom reprezentacije društvenih vrijednosti. Nadalje, grad se u Kamovljevim tekstovima najčešće povezuje i s određenim 'oslobođenjem' tijela, pogotovo u području seksualnosti, što je, osim u *Isušenoj kaljuži*, posebice uočljivo u drami *Djevica*, ali i u *Historijatu jednog članka te Ćuški* u kontekstu bordela.

Slika društveno-reguliranoga tijela iskazana je u noveli *Selo* i u opisu seoskih djevojaka koje se ni po čemu ne ističu jedna od druge. U takvoj bi se atribuciji mogao prepoznati koncept tzv. *društvenoga tijela* koji pretpostavlja da su "tjelesne komunikacije kod koji može biti naučen" (Blackman 2008: 45). Slijedom toga, konstruiranost ženskoga tijela atribuirana je negacijom individualiteta ("Ni jedna nije mogla ostaviti kakav poseban čar, individualnu crtu, sopstveni miris, izraz i formu: moje se je seksualnopsihološko raspoloženje razvijalo iz bezizrazitosti njihovih lica, jednoličnosti njihovih razgovora, vjerovanja i nošenja, i jedinstva njihovih duša" (PK1: 359). Potonje se može interpretirati metaforičkim prikazom tijela podčinjena nametnutim zakonitostima i, u okviru ove novele, normama religijskoga nauka kojima se na tijelo ispisuje kolektivni identitet nauštrb osobnoga.

U predodžbi sraza gradskih i seoskih vrijednosti u noveli *Selo* kroz tijelo je moguće čitanje borbe *modernoga* identiteta slobodnijega izražaja individualnosti koji pripovjedač zagovara te *staroga* identiteta pokoravanja religijski-tradicionalističkom kolektivitetu kojemu oponira. Demonstracija navedenoga predočena je prikazom odnosa pripovjedača i lika seoskoga kapelana kao izvršitelja moći religijskoga nauka, u kojemu se očituje sukob starih i modernih. Foucault (prema Senković 2015: 124–125) u svećenicima vidi kategoriju pojedinaca koji imaju ulogu moralnoga čuvara, pastira u odnosu na ljude-ovce čije se spasenje ne može postići bez poslušnosti pastiru. To naziva tehnikama nametanja morala, mehanizmima moći kojima se stvaraju novi moralni imperativi i provode kroz aparate pastirske, duhovničke službe.

⁴⁵ Utjecaj prostora na konstrukciju i percepciju tijela primjetan je npr. i u romanu *Historijat jednog članka* u kojemu se krupno žensko tijelo na selu, za razliku od grada, označuje pozitivnom konotacijom u sljedećem primjeru: "On (*Mario, op. a.*) nije bio osobit ljubitelj ženske krupnoće, ali tu, u selu, ona je primila zamamnije forme" (PK1: 193). Iskazana promjenjivost značenja tijela ukazuje na nestabilnost identiteta koji je uvijek ovisan o Drugom te zbog njega i višedimenzionalan.

Odnosno, ističe se disciplinarna moć koja je, prema Foucaultu (1994a), najdjelotvornija u hijerarhijskim sustavima (poput zatvora) gdje su pojedinci često pod potpunim nadzorom. U Kamovljevoj noveli može se promatrati slična prezentacija moći kroz instituciju Crkve čiji se nauk materijalizira unutar figuracije kapelana koju je moguće čitati metaforičkim prikazom autoriteta institucija moći te, u skladu s tim, represivnih mehanizama disciplinacije (npr. u iskazu pripovjedača: "Jer što je on, a što sam ja? On je svećenik (...) ja sam đak (...) Osjećao sam nemoć i krivnju (...) Onijemih i krenuh kući"⁴⁶, PK1: 361). Motiv nijemosti mogao bi se sagledati simboličkom projekcijom pokornoga tijela kao tijela bez glasa i moći, oslikavajući snagu mehanizama koji kroz tijela provode svoje strategije moći. U oblikovanju lika kapelana također se iskazuje potonje jer su njegovi transgresivni (seksualni) činovi podvrgnuti skrivanju zbog uloge duhovnoga autoriteta koju obnaša u društvenom poretku sela⁴⁷, a koja ne smije biti iznevjerena. Međutim, iako su i pripovjedač i kapelan konstruirani seksualnim porivima, zbog odrednice ateizma samo je pripovjedač označen animalnim, nenaravnim i stoga uvijek-već nemoralnim. Odnosno, ne radi se o samom seksualnom činu, nego značenju koje se tom činu pripisuje, što tijelo opetovno prikazuje kao "praktično, izravno mjesto društvene kontrole" (Bordo 1993: 165). Unutar takvih se primjera može čitati prezentacija društvenih poredaka kao patvorenih sustava stvorenih da tijela pretvaraju u objekte moći Drugoga⁴⁸. Pripovjedačev položaj u selu otpočeka je, dakle, atribuiran suprotnošću dominirajućim dogmama Crkve i

⁴⁶ Nijemost i nemoć pred svećenikom doživio je i sâm Kamov, što spominje u pismu Miji Radoševiću (Polić Kamov prema Polić, N. u PK1: 51): "Ima u ovom selu jedan pop, jedan vrlo bedast pop, ali i najkulturnije lice među ovim nesnosnim ljudima. Sipa mi danonice svu plitkost svoje ograničenosti o bogu, o materi božjoj, o paklu, o vragu, o sudnjem danu, i mada sam ga samim petoškolskim argumentima mogao da pobijem na svakom koraku, nemam dovoljno snage da debatiram i reagiram, zato šutim i slušam. Ne da mi se govoriti. Ne mogu... A prije mi se činjaše, da sam i samo nebo sposoban skinuti s nebesa".

⁴⁷ Takav lažni moral komentira i lik Dragutina Dikića iz novele *Ćuška* koji "onaj najgori nemoral" smješta u pobožni društveni sustav morskih krajeva te ga naziva prikrivenim, vjerskim i bigotnim.

⁴⁸ U pripovjedačevu iskazu: "Eto, mislio sam dalje, kad se vratim, rehabilitirat ću svećenstvo pred gradskom inteligencijom, uvjerit ću je, naime, da je i pop čovjek, i onda zavapiti iz dna duše: Budite dakle ljudi, kao i mi, bez posebnih povlastica nad dušama ljudskim (...)" (PK1: 360), iskazana je pripovjedačeva težnja za raskrinkavanjem figura autoriteta kao običnih tijela kojima je moć pripisana prihvaćanjem uspostavljenih dogmi. Kamov u članku *Enciklika, Lombroso i škola* o religiji i mogućnosti njene transformacije komentira ironično: "Uostalom, ja mislim baš kao i papa. Religija je »religio«: veza i omot za oči, mozak, srce. Jedamput kad već nećeš da budeš vezan za stare predsude i obrede, jednostavno ostaviš religiju i ne ideš više za tim da je preobraziš podavši laž pod istinu. Struje su modernizma toliko jake i brojne, te bi se htjelo đavolje snage da nas povuče natrag, kad je djeвица mogla zanositi i roditi bez grijeha" (PK4: 79). U istom članku na 76. str., stavljajući u odnos kršćanstvo i modernizam, kaže da ideja kršćanstva "nije sama po sebi kadra i dostatna da podnese dokaze, tumačenje i shvatanje, a to znači da je ona prosto subordinirana znanosti, historiji i promjenljivim socijalnim koncepcijama dobra i zla. Hoće li dakle modernisti ostati logični, moraju istupiti jer je apsurd ostati katolik i postati modernista." U navedenim citatima izražena je Kamovljeva težnja za napuštanjem i negiranjem starih, tradicionalnih vrijednosti usađenih većinom dominantnim kršćanskim naukom te kretanje prema novim smjerovima, tj. napretkom čovječanstva. Stoga i u članku *Listajući Carduccijeve pjesme* komentira: "Zato svi umnici, vojnici, pjesnici i radnici, svi si pružimo desnice; velik nas, težak i dugačak čeka posao: dići u zrak Vatikan!" (isto: 127–128).

religijskoga morala⁴⁹, prilikom čega su, zbog straha od kršenja njezinih zakona, njegovi prirodni tjelesni (seksualni) porivi označeni procesima potiskivanja, tj. formiranja tijela prema poželjnim uzorcima ponašanja. U tome je moguće prepoznati prikaz društvenih praksi koje su, kako navodi i Crossley (2001: 92), inkorporirane unutar tijela te se reproduciraju kroz tjelesnu aktivnost. Stoga ne-normalizirano tijelo (u kontekstu novele 'ateističko tijelo' unutar pobožnoga seoskoga društvenoga aparata) ne može opstati, nego je primorano na asimilaciju i pokornost, što završetak novele i poentira.

S druge perspektive, u noveli *Bitanga*⁵⁰ prikazan je utjecaj grada na seoskoga pojedinca, gdje je Zagreb označen mjestom u kojemu se samo sjedi, gleda i dosađuje. Lik Bitange oblikovan je odbacivanjem tradicionalističkih normi seoskoga prostora te prilagođavanjem prostoru gradske okoline, ponajviše u činovima sjedenja, opijanja i seksualnih općenja. Takav prikaz asocira argumentaciju da je tijelo uvijek produkt-odraz kulture koja ga okupira, odnosno da je tijelo "istovremeno društveno oblikovano i kolonizirano" (Brown i Gershon 2017: 1). Navedeno se može demonstrirati i podatkom da je Bitangina ličnost, u skladu s konzumerističkom kulturom modernoga doba, obilježena odmicanjem od jedne žene koja ga u selu vjerno čeka te kretanjem između nekoliko žena u gradu na račun popularnosti i slave, tj. položaja pridana u društvu. Postajanje veličinom izjednačava se prebivanjem u gradu (simbolu industrijalizacije, progresivnosti i modernosti), koje, iako sarkastično prikazano sjedenjem po kavanama i bavljenjem besmislicama, tijelu pridaje značenje (drugačije) vrijednosti: "Na selu bih bio pastir, a tu sam original. Na selu bih bio telić, tu sam nadobudna omladina. Na selu bih bio kreten, tu sam kritik i filozof" (PK1: 453). Ipak, nestabilnost identiteta pod utjecajem Drugoga prezentirana je u noveli ponajbolje unutar događaja potresa prilikom čega se stvorilo novo *ja*, novi (poremećeni) Bitanga u čijem se završnom činu doslovnoga razgolićenja tijela može identificirati metaforička težnja za oslobođenjem od traumatskih učinaka. Međutim, na završetku novele, pogledom žandara kao predstavnika reda golo se tijelo označava kršenjem zakona ćudoređa, što rezultira micanjem sablažnjivoga tijela iz društva u namijenjenu bolničku

⁴⁹ Kamov je u svojim člancima i feljtonima vrlo negativno opisivao instituciju Crkve i njezine predvodnike svećenike te u članku *Iz Venecije* kaže: "Valja od crkava načiniti radničke stanove! Od Vatikana bolnicu, a s popovima puniti top koji najavlja podne!" (PK4: 32), a kasnije u istom članku piše kako je pred vratima birtije kriknuo: "Dolje pape i kraljevi, da žive narodi, ali kao ljudi!" (isto: 34). U oba je citata vidljiva netrepeljivost prema autoritetu (posebice autoritetu Crkve) koji smatra ograničavajućom instancom, pogotovo za intelekate, pa u članku *XX. Settembre*, govoreći o pitanju crkve i države u Italiji, komentira: "(...) i sve življi bivaju zahtjevi za rastavu crkve od države, dok vladajuća većina zastaje plaho, bojeći se smiješka na pogled karikiranog ljudskog mozga u papinoj gnjavaži, ne ufajući se bar osjetiti stid na prijetnje šibanja za intelekate, zatvorene u tamnicu jedne religije" (isto: 70).

⁵⁰ Novela tematizira prikaz utjecaja traumatskoga događaja potresa na lik Bitange, čiji je identitet unutar traume obilježen podvajanjem *ja* do te mjere da više sam sebe ne prepoznaje. O navedenoj noveli i prezentaciji traume bit će detaljnije pisano u potpotpoglavlju 3.4.2. *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*.

instituciju, odnosno njegovom specijalizacijom u pripadajući prostor. 'Poremećeno' tijelo se u tom kontekstu prezentira društvenom devijacijom koja se teži otkloniti od pogleda drugih te rehabilitirati u predodređenom prostoru. U tome se može prepoznati postojanje praksi koje su ujedno društvene i prostorne te prikazuju da oni članovi društva koji imaju "nepoželjne karakteristike često bivaju fizički isključeni iz društva" (Lock i Strong 2010: 247).

Utjecaj drugih i njihova pogleda na tijelo ponajbolje su, međutim, iskazani u novelama *Odijelo*, *Stjenica*, *Ispovijest* i *Brada* u kojima je negativna obilježnost tijela predstavljena u obliku jaza između vlastite percepcije vrijednosti tijela i one koju proizvodi Drugi. *Stjenica* se u istoimenom tekstu percipira biljegom siromaštva, novo odijelo u noveli *Odijelo* znakom odudarnosti od tijela, a u *Ispovijesti* krasta i hunjavica primoranošću na skrivanje tijela. U opisu tijela pripovjedača spomenutih novela dominira negativna označenost u očima drugih i strah od tuđega pogleda te, posljedično, poimanje vlastitoga tijela neprijateljskim entitetom. Potreba pojedinca za društvenim odobravanjem iskazana je i u iskazu glavnoga protagonista romana *Isušena kaljuža* Arsena Toplaka u kojem se apostrofira utjecaj drugih na oblikovanje vlastitoga tijela: "Mi smo čisti, uredni, pošteni, radi drugih ne radi sebe. (...) Mi se odijevamo radi drugih, jer nitko se ne odijeva za osamu, pustinju, stepu i svoje ogledalo" (PK2: 317). S obzirom da je tijelo instrument (re)prezentacije sebstva u društvu (usp. npr. Turner 2008), u navedenim i sličnim primjerima prezentacija tijela u svakodnevnom životu prikazat će se ključnom u formiranju identiteta.

Navedeno je vidljivo, na primjer, u noveli *Stjenica*, u kojoj se negativna društvena označenost tijela prezentira poput bolesti koje se pojedinac ne može riješiti, a što uzrokuje paranoju i poimanje tijela teretom: "Bojao sam se da uđem u drugi lokal (...) Bilo mi je kao da sam okužen; da se na mene pribila tabla 'priljepčiva bolest' i da me te tabla boli više od bolesti (...)" (PK1: 400). Slično se pronalazi i u iskazu Arsena Toplaka iz *Isušene kaljuže* čiji zamotani vrat nakon rezanja tuberkuloznoga čvora privlači poglede ostalih u birtiji: "Svi dizahu nosove, svi se odvrćahu... svima udarah u nos pa u oči... (...) Postajalo mi je neugodno što sam bolestan" (PK2: 172); "Ni u koga ne gledah, jer sam mislio da svi gledaju u mene. Zađoh negdje u kraj, na dnu, gdje sam mogao ostati neopažen" (isto: 181). Demonstracija straha od negativne reakcije drugih može se promatrati i u iskazu pripovjedača novele *Ispovijest* u kojem se znakovi hunjavice povezuju s odvratnošću tijela u tuđim pogledima: "Bojao sam se da ću se ogaditi ljudima i da će svaki odvrnuti pogled gnušajući se od moga lica, a ustegnuti pruženu mi desnicu" (PK1: 407). Nadalje, u *Odijelu* se navedeni odjevni predmet prezentira društvenom

etiketom tijela kojom se osobe smještaju u kategorije, pa se, u slučaju pripovjedača, zbog konstruiranosti tijela oznakom siromaštva ne uspijeva izaći izvan kategorije siromaha, npr.: "Ali ja nisam mogao ući u pristojno žensko društvo, gdje su cjelovi gimnastika: moje odijelo bilo je jedina zapreka. 'Bijednik!' eto što bi pomislile gospođice slušajući moje poetske izljeve i gledajući moju uličnjačku toaletu (...)" (isto: 382). Slična ekskomunikacija ilustrirana je i u noveli *Brada* u vidu ograničavanja prostora poželjnosti zbog etikete ne-normaliziranosti, predočene u motivu bradatosti kao svojevrsne oznake tjelesne zapuštenosti, tj. zazornosti tjelesnoga *nereda*: "(...) na ulici se svi osvrtaču na mene i u javnim lokalima kao novodošla ličnost nijesam mogao ni sjesti za stol ispiti kavu" (isto: 348). U svim trima primjerima negativna označenost u društvu prikazana je kroz tijelo i značenje koje ono prezentira o ličnosti koja ga nosi, u čemu je moguće artikulirati tvrdnju da je tijelo (prvi) kulturni objekt, tj. simbol društvenoga sustava koji ga okupira (usp. Goffmann 1963, Mauss 1973, Foucault 1994, Obermayr 2016 i dr.). Ono se, dakle, pokazuje entitetom od/iz kojega se ne može pobjeći, zato se u slučajevima njegove negativne označenosti tijelo često poima prijetnjom koju se različitim društvenim strategijama i mehanizmima mora otkloniti. U navedenim Kamovljevim tekstovima glavni su protagonisti stoga oblikovani percepcijom tijela kao 'društvenoga neprijatelja' kojega se teži normalizirati, odnosno društveno reafirmirati.

Tako je stjenica u istoimenoj noveli predstavljena oruđem poništavanja vrijednosti pripovjedačeva intelekta u pogledu kavanara jer se tijelo pokazuje nepredvidivim i nekontrolivim mehanizmom koji tjelesnim pokretima svrbeža razotkriva istinu o siromaštvu. U prizoru gubitka kontrole nad tjelesnim izrazima tijelo se prikazuje zasebnim sustavom, Descartesovim samopomičnim mehanizmom, no istovremeno neodvojivim od uma, što se demonstrira u prikazu identifikacije pripovjedača s negativno označenom tjelesnom materijom. Oznaka siromaštva tijela, locirana u stjenici, percipira se nerješivim biljegom kojim će identitet tijela zauvijek biti označen: "Shvatih (...) da odsada neću moći da sebi ravnjam kravatu, ni nervozno da pritežem prsluk, ni neodlučno da se češem za zatiljak, ni nemirno da čistim uho, ni da se hvatam za bok radi grčeva, ni za srce radi uzbuđenosti (...)" (PK1: 399–400), oslikavajući moć društveno ukotvljenoga identiteta, odnosno općenito moć društvenih mehanizama koji proizvode znanje o tijelu (usp. npr. Foucault 1994b). U iskazima: "Pleća su me pekla, ušesa gorjela, trbuh grizao" ili "kao da mi se lupi i prži koža" (isto: 400) zamjenicama *me* i *mi* ocrta se odvojenost sebstva i tijela koje, u ovom slučaju, u odnosu na normu postaje Drugi (*the Other*), "konstituiran kao inferioran, nedostatan, devijantan ili manjkav u nekom smislu" (Turner 2008: 72).

Devijantnost i odbojnost tijela označenoga prisutnošću stjenice kao simbola tjelesno nepoželjnih karakteristika iskazana je u noveli prikazom kavanarove reakcije: "Njegove su oči nemirno brzale po mome ovratniku (...) Kavanar se je bio zapuhao i kad je htio udahnuti zraka, smrknuo se, stisnuo bradu i pošao je da opere ruke. Uvidio je konačno da je ono nešto bila stjenica i to ga je razočaralo. Nije se više vratio" (PK1: 399). U prizoru kavanarova čina udaljavanja te čišćenja ruku može se identificirati društveni odnos prema siromašnom tijelu, asociranom nečistoćom, koje stjenica stavlja u položaj prekršitelja zakona uhvaćena *in flagranti*. Dotad uspostavljeni identitet uvažene ličnosti pred kavanarom je, pojavnošću stjenice, u potpunosti srušen, što progovara o promjenjivosti identiteta i njegovoj ovisnosti o tumačenju Drugoga, kako ju prikazuju npr. Van Dijk (2006) ili Marot Kiš i Bujan (2008) koji ističu da se identitet tijela ne može formirati odvojeno od društva (kulture) i njegovih vrijednosti. U iskazu: "Sad je jedna jedina stjenica učinila od mojih političkih refleksija mlaćenje prazne slame (...)" (PK1: 399) demonstrira se poništavanje vrijednosti osobe/ličnosti koja prebiva u negativno obilježenom tijelu, što upućuje na postojanje neprekidnih procesa proizvodnje različitih 'istina' o tijelu. U ovom primjeru tijelo obilježeno stjenicom, nepoželjnim društvenim biljegom, izlazi izvan granica poželjnoga i zato je 'primorano' na normalizaciju. Pripovjedačev čin skidanja odjeće radi čišćenja od stjenica može se stoga čitati metaforičkom rekonfiguracijom, reidentifikacijom i reanimacijom tijela koje je u noveli nakon doslovnoga i figurativnoga čišćenja označeno novim, potentnim⁵¹ i, simptomatično, rehabilitiranim: "Pomlađen. Moj je mozak stao brzo i okretno raditi. Velikom snagom volje i većom voljom snage i rada, stadoh osjećati kako mi misao sve brže i sve više raste. (...) Rehabilitacija!" (isto: 401). Prikazano je da iako je sama fizička materija ostala zapravo nepromijenjena, njezino se značenje odsustvom stjenica redefiniralo, u čemu se oslikava da je identitet instanca ovisna o Drugom, odnosno, kako ga tumači Van Dijk (2006: 160), mentalna predodžba o sebi na temelju načina kako nas drugi vide i označuju, kao i Marot Kiš i Bujan (2008: 655) koji identitet definiraju mentalnom predodžbom nastalom usporedbom osobnih predispozicija s okolinom koja zadaje određena mjerila vrijednosti. U skladu s potonjim, Turner (2008: 98) navodi da društveni uspjeh ovisi o "sposobnosti upravljanja sobom putem usvajanja odgovarajućih

⁵¹ Promjena uzrokovana čišćenjem tijela ilustrirana je i metaforičkim prikazom potpuno novoga pogleda na svijet: "Krajina je sada izgledala čista i oprana kao da su s naših trepavica ispali svi krmelji, s naših mozгова sve paučine, s našega planeta sve magle, s naše rubenine sve gamadi" (PK1: 400). U navedenom citatu čin micanja stjenica s tijela simbolički se projicira u obliku čina oslobođenja uma, u ovom primjeru, od tereta negativne obilježenosti, upućujući na prisutnost moći strategija normalizacije koje se provode unutar svakoga društvenoga sustava. Uspješnost navedenih strategija prikazana je i u završetku novele kada pripovjedač metodom lažiranja priče⁵¹ o vlastitom tijelu-sebstvu želi pribaviti priželjkivanu označenost u društvu: "Tako eto imam i ja (...) uvjeriti sve da sam užasno dalek po svom položaju, odgoju i osjećaju od stjenica – slagati naime tako da mi laž prođe pod istinu..." (isto: 401).

međuljudskih vještina, a uspjeh presudno ovisi o prezentaciji prihvatljivoga imidža" koji zahtijeva uspješna tijela, "trenirana, disciplinirana i orkestrirana da povećaju našu osobnu vrijednost". U slučaju pripovjedača, identitet njegova tijela označen je markacijama siromaštva, zato se mora rekonfigurirati kako bi se nadjačao/izbrisao neželjeni identitet i osigurao željeni društveni status, čime se tijelo pokazuje medijem reprezentacije sebstva. Dakle, u *Stjenici* se identitet pokazao promjenjivom kategorijom, ovisnom o interpretacijskom pogledu drugih kojim se tijela razvrstavaju na poželjna i nepoželjna u skladu s uspostavljenim dominantnim društvenim vrijednostima. Utjecaj društvenoga mehanizma na tijelo te oblikovanje njegove vrijednosti očituje se u činjenici da pripovjedač svome tijelu pridaje različita značenja u različitim kontekstima, no uvijek u odnosu prema Drugom koji ga čita, analizira, interpretira i, na kraju, konstruira.

Isto se promatra i u Kamovljevoj noveli *Odijselo* koja tematizira identifikaciju sebstva s tijelom putem motiva odjevnoga predmeta odijela. Oblačenje novoga odijela na tijelo koje je prethodno atribuirano negativnim imenovanjem i uspoređivanjem s bijednikom, seljakom, smetnjom, životinjom, prostim nitkovom, prosjakom, starcem, kradljivcem, mizerijom i sl., prezentirano je poprištem identitetske borbe staroga i novoga *ja*, tj. novoga ruha i staroga tjelesnoga identiteta. Sebstvo se u tom smislu predočuje ovisnim o tuđoj interpretaciji vlastite tjelesne prezentacije, što ističe i npr. Cooley (1964) koji u vidu termina *looking glass self* prikazuje da sebstvo ne može postojati izvan pogleda drugih te da su njihove reakcije na naš izgled/pojavu konstitutivne za sebstvo. U kontekstu ove novele kastrirajući tuđi pogled pokazuje se temeljnim konstruktorom pripovjedačeva bića, izjednačenoga odrazom negativne društvene obilježnosti tijela: "A mene je čuvstvo srama fatalno pratilo kroz život: sažaljevanje znanaca i očiti biljeg siromaštva⁵² oduzimahu mi svaku energiju, samosvijest i dobro raspoloženje, degradirajući moj momački ponos, kavalirsku čast i muževno imponovanje na sažaljenja, milostinje i napojnice milosnica i konobarica" (PK1: 382). Može se reći da se

⁵² Biljeg siromaštva kao zapreke promatra se i u opisu lika Matije u noveli *Ćuška*, obilježena raspuklim cipelama, što se, u razgovoru s Dikićem, poima neumjesnim pred gradskom obitelji čiju kćer želi oženiti (PK1: 295):

- Tvoje cipele, Matija, nisu baš umjesne za...
- Znam. - Matija je turobno pogledao u raspuklinu svojih cipela i makar je čarape mazao viksom, bjeline im nikada nije mogao sasma zabašuriti. (...)
- (...) A ja sumnjam da će trgovac dati svoju kćer za ženu besplatnome vježbeniku s neumjesnim cipelama.

Motiv cipela kao biljega siromaštva i oznake cjelokupne osobe javlja se i u *Isušenoj kaljuži*, gdje se poderane cipele imenuju onim što je "nepodnosljiva i nezdrava: ako su cipele poderane, ne možeš imati i čisti ovratnik, jer je to taki kontrast koji mora udariti u oči... A ljudi onda misle: (...) To mora da je tek užasna mizerija, kad pravi tako žalosnu figuru" (PK2: 283). Zamjetno je da se u navedenim primjerima odjevni predmeti prikazuju bitnim dijelom ne samo tjelesnoga identiteta nego i sebstva koje svoju negativnu označenost pokušava nadići kroz 'popravak' tjelesnoga (kupnjom novih cipela, npr.).

takvom ili sličnom reprezentacijom siromašnoga tijela ukazuje da materijalne oznake tijela prve ulaze u vidokrug Drugoga i postaju znakovima njegova društvenoga statusa. Slično primjećuje Turner (2008) koji tjelesne dispozicije poput načina govorenja, hodanja, jedenja i ponašanja označuje znakovima društvenoga statusa i diferencijacije te kulturnim izvorima za vlastito i tuđe pozicioniranje unutar društvenih odnosa. Slijedom toga, prezentacija tijela pripovjedača novele *Odiijelo* obilježena je fizičkim znakovima siromaštva, posljedično i inferiornom pozicijom u odnosu na buržoasku srednju klasu, postavljenu ovdje kao normativnu. Demonstracija društvene inferiornosti možda je ponajbolje izražena u prikazu pripovjedačeve zapriječenosti ostvarivanja seksualnoga odnosa zbog negativno označenoga tijela. Seksualna želja pripovjedača svedena je potom samo na misao o ženi, bez željenoga kontakta, te mada je njegov libido opisan jakim ("Ja ludujem za ženskim društvom", PK1: 381), on ostaje neispunjen zbog tijela koje se u ženskom pogledu identificira odbojnim. Slična represivnost društvenih mehanizama iskazana je i u prikazu činova prikriivanja vlastitoga tijela u prisustvu žena kako bi nepoželjna društvena etiketa siromaštva ostala nerazotkrivena, na primjer (PK1: 381):

Tako na šetalištu prateći koju gospođicu primoran sam poput nespretnjaka šutjeti; jer ja u govoru gestikuliram, a ako raširim ruke, rukavi mi postanu tako kratki (nosim bratovo odijelo), te bi udarili u oči i da imam manšete. K tome mi je odijelo uopće prekratko: ako se uspravim, kako to dolikuje mojoj dobi, vidi mi se neoprana košulja i da zadržim naravni odnošaj između prsluka i hlača, moram se sasama skutriti i onda ljudi vele: »Ide ko starac«.

Neželjena obilježenost tijela prikazuje se u noveli ograničavajućim faktorom u iskazivanju cjelokupne ličnosti, pa je unutar takve reprezentacije tijela moguće prepoznati mehanizme moći koji regulativnim strategijama diferenciraju poželjne i nepoželjne identitete. Novo odijelo tako pripovjedaču postaje simbolom bijega iz zone marginaliziranosti, tj. poima ga se oruđem izlaska iz uspostavljenoga značenja tijela jer se njime omogućuje prividno maskiranje istine o tijelu ili lažno prezentiranje poželjne tjelesne označenosti, što se u tekstu povezuje s nestankom straha od Drugoga⁵³: "Sad sam mogao bez nepritike i zabune promatrati izloge zlatnine... Jer sada će svaki reći: Eno taj gleda koji bi prsten kupio zaručnici, a ne kao dosada: Taj promatra, što bi se isplatilo ukrasti (...) mogao sam mirne duše gutati pogledima i nisam se trebao bojati primjedaba (...)" (isto: 382). Preobrazbom 'staroga' tijela u novo u identificirajućem pogledu Drugoga događa se i unutarnja preobrazba pripovjedača ("Može dakle svaki da zamisli, kako

⁵³ U usporedbi, strah od tuđih pogleda upisan u tijelo obilježeno manjom vrijednošću vidljiv je primjerice u iskazu: "Dosad se nisam ufao ući ni u finiju kavanu, jer bi – činilo mi se – udarilo svakome u oči da ne znam ni kako se sjedi (...)" (PK1: 383).

me je odijelo preobrazilo i razveselilo", isto), pri čemu se tijelo prikazuje ujedno unutarinom okolinom te vanjskom plohom interpretacije i reprezentacije. U tom se smislu tijelo može sagledati konceptualnom metaforom, tj. da je "više tekst nego materija" (Howson 2005: 9), čije je značenje uvijek odraz režima moći, stoga su čitanjem i tumačenjem koncepta tijela unutar književnoga teksta, kako disertacija želi pokazati, mogući i prikazi, interpretacije društvenih mehanizama određenoga razdoblja. Novo se odijelo u ovom slučaju prezentira u formi maske poželjne prezentacije tijela te se doživljava osjećajem slobode od 'zločina siromaštva' jer pripovjedač, kako tekst kazuje, ne mora više "prolaziti kao nevino osuđeni kroz sažalne poglede znanaca i prezir neznanaca" (PK1: 381). Upravo se u konceptu pogleda u noveli mogu čitati prikazi regulatorno-represivnih mehanizama te se u pripovjedačevu iskazu da je u starom odijelu "izvakan od pogleda"⁵⁴ mogu prepoznati strategije identifikacije i diferencijacije tijela koja stoje u otklonu od norme. Može se sugerirati da se 'zločin siromaštva' u *Odijelu* poima zapravo poput povrede društva koje dobiva pravo osuditi 'zločinca' kako bi ga se preusmjerilo prema društveno poželjnom zato što je kazna, u skladu s fukoovskom *bio-moći* (Vidi potpoglavlje 2.1. *Tijelo u društvenom poretku*), učinkovita samo ako se poveća poslušnost i korisnost tijela.

Međutim, iako gospodsko odijelo 'stvara' gospodsko tijelo u pogledima neznanaca, dotadašnji identitet siromaha pokazuje se teško izbrisivim pred onima koji su mu taj identitet pripisali. Isto tijelo u kontekstu neznanaca dobiva nov identitet, no u kontekstu poznanika ono se i dalje percipira istim tijelom, zato novo odijelo samo naglašava nepripadnost 'starom' tijelu (npr. "Eno, reći će sada: dobio odijelo ko prosjak. Zacijelo se vidi i na meni i na odijelu da nismo izričito bili stvoreni jedno za drugo", PK1: 383; ili: "Opet se svukoh i obukoh novo. Ali kako se vidjeh u ogledalu, izgubih odmah dobru volju. (...) hlače su mogle same dokazati bjelodano da sam mršav i nenahranjen i da bih učinio pametnije, uzevši mastan objed no gospodsko odijelo, iako nije bilo teško razumjeti da oprava nije najposlije ni moja...", isto: 384). Takva nestabilnost kategorije identiteta pokazuje da je tijelo kao upisna ploha, kakvim ga prikazuje npr. Shilling (1993), nikada završen entitet i uvijek prostor mogućnosti novih značenja. U noveli je prikazano da pripovjedač osjeća da je *novo odijelo* = *nov identitet*, no

⁵⁴ U *Isušenoj kaljuži* motiv odijela također se povezuje s označujućim pogledom Drugoga kojim se fizički izgled poistovjećuje s cjelokupnom osobom. U razgovoru s prijateljem Markom Arsen govori: "(...) i ako bi se tko nasmijao tvome otrcanom odijelu, ti bi povjerovao da se dotični smije – tebi, jer si ti ti, ne jer imaš takvo odijelo... (...) I meni se podrugivahu, ali ja bih bio rekao: smiju se, jer je odijelo otrcano; a u najgorem bih slučaju rekao ono što ti u najboljem: smiju se meni, jer imam otrcano odijelo" (PK2: 252). U Arsenovu iskazu sarkastično se poentira društvena moć odjevnih predmeta koje pojedinci identificiraju vlastitim sebstvom, pa u tom slučaju *smiju se odijelu* = *smiju se meni*, prikazujući tijelo fizičkim reprezentantom i identifikatorom *ja* unutar društvenoga sustava, ali i unutar samoga sebe.

iako kod nepoznanika on jest novo tijelo, kod poznanika je i dalje samo novo odijelo. U tom raskoraku pojedinca koji se osjeća kao nova osoba i Drugoga koji to poništava, tijelo se predstavlja poprištem borbe identiteta unutar koje se promatra 'izvedba' sebstva kroz društveno interpretirano tijelo. Borba između novoga i staroga identiteta vidljiva je, primjerice, u sljedećem pripovjedačevu iskazu: "Svukoh se i obukoh staro. (...) Ali se predomislih... Obucimo radije novo i ovako se pokažimo ljudima (...) Skinuh se i ostah u gaćama. Onda legoh valjajući se po krevetu. Postajah sve neodlučniji. (...) Obukoh se i izađoh. U starom odijelu" (PK1: 383–384). Činovi konstantnoga prilagođavanja drugima u noveli se predstavljaju teretnim za tijelo i um te se u pripovjedačevim iskazima oslikavaju posljedice glume, performansa i 'više-ličnosti' u odigravanju društvenih performativnih uloga, npr.: "Moji živci bijahu već umorni i svejedno budni. To me je umaralo još više. Osjetih veliki teret na svojoj duši, težinu života, gušenje, pomanjkanje zraka. Od uzrujavanja me je zaboljelo srce, disanje postajalo sve brže; velika praznina mojih grudi osjećaše oštri ubod ko da me je proburazio mraz" (isto: 385). Kastirajući strah od drugoga demonstriran je i, primjerice, prizorom skrivanja novoga odijela pred onima koji ga (pre)poznaju kao siromaha: "Drugi dan u noći obukoh novo odijelo i pođoh krišom svome rođaku. Bez volje i bez apetita (...) nezadovoljan samim sobom, u strahu da me Mrzljak ne opazi" (isto: 386).

Isti prikaz straha od Drugoga promatra se u autobiografskoj noveli *Ispovijest* u kojoj se tijelo također povezuje s motivom sakrivanja i fabriciranja čija je svrha ostvariti poželjnu reprezentaciju vlastitoga tijela. Takvi represivni mehanizmi iskazani su prizorom pripovjedačeva pogrešnoga korištenja riječi *bar* u gostionici prilikom čega se činom smješkanja pokušava vlastitom tijelu pridati značenje vica ili šale (iako ga rumenilo lica razotkriva). U tome je vidljivo zauzimanje određene društvene maske radi pridobivanja pozitivne društvene označenosti i položaja vlastite ličnosti, što ukazuje na postojanje društvenoga aparata i poretka kojim se oblikuju tijela/identiteti, tj. da je tijelo, kako ga tumači Turner (2008: 40), "istovremeno okolina (dio prirode) i medij sebstva (dio kulture)". U noveli je prikazano da pripovjedač negativnu označenost unutar prostora gostionice, nakon prvoga neuspjeloga pokušaja, pokušava razriješiti činom promatranja jednoga gospodina i njegova novčanika kako bi se time stvorio lažni identitet lopova koji se percipira poželjnijim značenjem svoga tijela među prisutnima od značenja ignoranta: "Oni me sad drže za tata; to više, što ništa ne uzeh u baru. Tako će sada tumačiti moje naivno pitanje i zbunjenosti kao majstorsko pretvaranje jednog prefriganca (...)" (PK1: 406). Tekst predočuje da se negativna društvena označenost tijela tretira problemom koji se treba riješiti, tj. da je represivni karakter prezentiranih mehanizama moći toliko jak da je pojedinac prisiljen lažirati, maskirati vlastito sebstvo. Dakle,

u Kamovljevu opusu pronalaze se primjeri na temelju kojih se može prikazati da se konstituiranje identiteta provodi interpretacijom tijela putem reakcija i pogleda drugih, pri čemu se negodujući pogledi prezentiraju mehanizmima moći strategija normalizacije (usp. npr. Cooley 1964, Synnott 1993, Foucault 1994a, 1994b).

Potonje je u *Ispovijesti* demonstrirano prikazom odnosa drugih prema krasti na pripovjedačevu nosu, opisanoj poput čudovišnosti čija prisutnost izaziva nelagodu. U iskazu: "Boli me, ali me više boli dojam, što ga pravi na okolinu, na sve one koji me moraju gledati (...)" (isto: 406) krasta je prezentirana sinegdohom cijeloga tijela koja nasilno 'penetrira' u vidokrug ostalih. Zbog straha od tuđih pogleda ono se doživljava neprijateljem te izvorom straha, srama, gnušanja i muke koji prolaze tek povratkom tijela u sferu društvene normiranosti. Slijedom toga, u kontekstu hunjavice pripovjedač se, u strahu da će drugi primijetiti znakove bolesti na njegovu tijelu, sâm 'izbacuje' iz društva⁵⁵, što je u tekstu izjednačeno mučenjem: "Trpio sam Tantalove muke. Nisam ni izlazio; sjedio sam u sobi, pun crnih misli, mračnosti, samosmiljenja i samoprezira" (PK1: 407). Na primjeru bolesti može se stoga promatrati kulturalna inskripcija tijela kojom se, prema Blackman (2008: 16), prikazuje "kako se društveni ili kulturalni procesi inskribiraju ili govore kroz pojedince", a o čemu će biti više riječi u potpoglavlju 3.4. *Tijelo i bolest*. U *Ispovijesti* se ilustrira da predočiti potpunu istinu tijela pogledu Drugoga predstavlja opasnost vlastitom samoodržanju, pa se nepoželjne materijalne oznake tijela moraju podvrgnuti skrivanju, u čemu se oslikava identifikacija jastva s tijelom, ali i represivni karakter društvenih mehanizama.

Pitanje odnosa tijela i identiteta vlastitoga *ja* ponajbolje je ipak prikazano u noveli *Brada* koja, između ostaloga, tematizira povezanost stabilnosti identiteta s povratnim informacijama društvene okoline. Pripovjedačeva brada u noveli je prezentirana negativnom metonimijskom odrednicom cijeloga tijela, pa k tome i ličnosti koja ga nosi⁵⁶, očitovano već u negativnoj samoidentifikaciji mladoga pripovjedača koji u iskazu: "Ne. Ja nijesam bio normalan" (PK1: 350) ukazuje na svjesnost položaja otklona od društveno uspostavljenih normi. Oblikovanje njegova tijela atribuirano je grotesknošću fizičkoga izgleda te raskorakom između osjećaja sebstva i značenja pridana njegovoj ličnosti u identificirajućim pogledima drugih. Brada u potpunosti konstruira pripovjedačev identitet spram drugih, pa je kroz nju moguće sagledati reprezentaciju odnosa društva prema neukalupljenom pojedincu i obrnuto. U

⁵⁵ Zbog kraste se također odvaja od tuđe prisutnosti: "Ja sam tako obziran, te posjećujem javne lokale, u kojima ima najmanje svijeta, tj. skupe" (PK1: 406).

⁵⁶ U *Isušenoj kaljuži* motiv brade pojavljuje se u Arsenovu snu također kao znak neželjenih pogleda jer Arsen osjeća tuđi pogled na sebi, a Nikšić mu odgovara da ga gledaju zato što njegova brada "udara svima u oči" (PK2: 134).

okviru ove novele predočeno je da odrednica neuniformiranosti stvara određeni jaz između pojedinca i društva te pripovjedač kazuje da nitko ne poznaje njegovo *ja* ispod brade, odnosno da se pogrešno interpretira: "Uopće: držahu me za nešto što nisam bio (...)" (isto: 348). U tjelesnoj markaciji – bradi, dakle, mogu se u ovom slučaju prepoznati inskripcije kulture koja svoje vrijednosti upisuje na tijelo i time ga konstituira, odnosno da je individualitet uvijek ovisan o izvanjskim motivacijama.

Čin brijanja brade stoga je moguće čitati simboličkim porazom pred društvenim mehanizmima moći čiji je cilj različitim represivnim strategijama proizvesti normalizirano tijelo, vidljivo i u primjeru pripovjedača navedene novele koji svoj individualitet na kraju usklađuje s kolektivnim identitetom: "Ali ja sam bio svega sit. (...) Nije bilo podnipošto u mome interesu izazivati nepoznate ličnosti: netko mi se naruga, ja reagiram i izvučem još batina. Zato i samo zato obrijah bradu⁵⁷" (isto: 350). Foucaultovom terminologijom rečeno – tijelo pojedinca regulirano je i organizirano radi interesa populacije prema produkciji i reprodukciji tijela/života. S obzirom da je konstruiranost tijela pripovjedača zbog brade obilježena svojevrsnom monstroznošću, prikazano je da je odnos sa ženskim spolom u potpunosti zapriječen. Takva, ne-reproduktivna tijela predstavljaju prijetnju društvenom cilju multicipliranja populacije jer, kao što ističe Featherstone (1982), tijela koja su u otklonu od propagirajućih tijela nemaju vrijednost (*exchange value*) zato što u pogledu drugoga nisu označena užitkom. S obzirom da je prikaz pripovjedačeve brade atribuiran motivima starosti, strogoće i općenito kastrirajuće odbojnosti, konzumeristička vrijednost pripovjedačeva tijela predstavljena je ništavnom jer mu je u ženskim očima oduzet identitet muškarca u vidu seksualne poželjnosti, a pridani identitet autoritativnih figura kažnjavanja prijestupa: "(...) brada nas sjeća staraca, naših očeva, i učitelja koji nam brane koketiranje, našu prvu i zadnju ljubav, našu jedinu i vječnu cigaretu" (PK1: 351). U tom bi se smislu brada ovdje mogla čitati i simbolom staroga tradicionalnoga poretka ženske podređenosti i inferiornosti autoritetu muških figura.

Na temelju reprezentacije neukalupljenoga tijela u noveli *Brada* može se čitati prikaz regulatornih mehanizama društvenoga aparata čiji se represivni karakter prezentira pripovjedačevim činom brijanja brade kojim se ostvaruje i društveno-konzumeristička vrijednost tijela. Navedeni čin izjednačuje se dostizanjem kategorije muškarca, zato pripovjedač kazuje da je gubitkom brade stekao isto što i gubitkom nevinosti. Brijanje brade opisuje se olakšanjem

⁵⁷ Regulatorni mehanizmi promatraju se i u noveli *Ćuška* u prizoru koji prikazuje dvojicu mladića čija dugačka kosa, označena dekadiranjem, prezirom i otklonom od mode privlači poglede, dok ostali u "sveopćoj demokratizaciji udemokratiše i svoje kose: skratiše ih" (PK1: 298).

koje dovodi do uspravljanja dotad pogrbljena tijela te osjećaja seksualne potentnosti. U iskazu: "Osjetim odmah da sam olakšao" (isto: 350) sugerira se psihološki 'gubitak tereta' upisan u bradi i sloboda od negativne tjelesne identifikacije. Konstruiranost pripovjedačeva tijela tada biva obilježena pozitivnim reakcijama drugih zbog kojih, unutar promjene 'iz starca u mladića', dolazi do stvaranja novoga *ja*⁵⁸, što tijelo prikazuje "površinom za upisivanje događaja" te "mjestom razlaganja Jastva" (Foucault 2010: 68–69). Pripovjedač primjećuje da više ne može biti što je bio prije: hladni, porugljivi cinik kao odraz odnosa okoline prema njemu, tj. bradi. Okolina je sada drugačija. Tijelo u tom kontekstu ne prolazi samo kroz promjene fizičke prirode (brijanje brade) nego i one društvene (re-identifikacija tijela) te se može argumentirati da se interpretacijom tijela interpretiraju zapravo društveni sustavi čiji proizvod jesu upravo tijela. Srodno tome, Shilling (1993) piše da je tijelo nije ustaljen ljudskom prirodom, nego se mijenja unutar određenih povijesno-društvenih okolnosti, čime se tijelo predočuje instrumentom kulture u kojoj prebiva. Tijelo, dakle, nije nikada ograničen (pojedinačan) entitet, već se multiciplira, produžuje kroz druga tijela koja ga okupiraju, što se prepoznaje i u prikazu identitetske ambivalentnosti pripovjedača novele *Brada*.

Pripovjedačev prvotni identitet, obilježen tjelesnim oznakama obraštenosti lica dugom i suhom bradom, pogrbljenim stasom te očalima, u tekstu se povezuje s dvama suprotnim stanjima: nemirom izvan sebe (među ljudima) te mirom unutar sebe. Njegovo *ja* u potpunosti je izjednačeno s bradom (npr. "Dolikovalo je meni, tj. mojoj bradi (...)", PK1: 349) i s onim što ona predstavlja drugima, stoga se i svijet promatra iz položaja brade i očala: "Tako je moj odnos prema svijetu uopće (...) bio sav u mojoj bradi i očalima. Ljudi su prema tome mene prosuđivali i cijenili, i ja sam prema tome prosuđivao i cijenio – ljude" (isto: 349–350). Brlek (2020: 49) pripovjedačev čin brijanja brade ("da vidim kako se doimam") označuje primjerom "izmjene vizure radi toga da se kod sebe samoga vide stvari 'koje ne mogu vidjeti onako, kako to vide drugi'", ukazujući na instrumentalnost tijela u provođenju strateških ili taktičkih promjena društvenih pozicija. Putem analize tijela u noveli *Brada* moguće je stoga sagledati prikaz odnosa društva prema neukalopljenom pojedincu i obrnuto, gdje se tjelesna materija predočuje upisnom plohom društvene okoline unutar koje se nenormalizirano tijelo 'kažnjava' s ciljem potiskivanja i represije odrednica nepoželjnosti. U kontekstu novele *Brada* pripovjedač

⁵⁸ Sličnu promjenu u svom *ja* primjećuje i Arsen Toplak u *Isušenoj kaljuži*: "Ošišah se i nastojah uporno biti uredna života i odijevanja – odstraniti od sebe sve što udara u oči i izaziva. Sveopća beskarakternost učini me skromnim, tihim i plahim (...) Stadoh gubiti jednom riječi vanjske karakteristike svoga ja – postadoh beskarakteran: izgubih najprije za sebe život, onda stadoh gubiti sebe u životu" (PK2: 271). Arsen poentira da se usklađivanjem tijela s društvenim normama gubi vlastito *ja* jer je tijelo vanjski reprezentant sebstva, zato postajanje 'društvenim tijelom' označuje svojevrsno nestajanje individualiteta.

autoidentificira vlastitu tjelesnu pojavu ruglom koje naprasno izaziva tuđe poglede, podsmijeh, laktarenja i okretanje leđa, a to se na kraju očituje povodom transformacije tijela u vidu brijanja brade. Tijelo se u tom smislu može percipirati mjestom ujedno čovjekove prirode te kulturalnih uloga, odnosno sredstvom kojim se, prema Blackman (2008: 45), putem uspješne prezentacije tjelesnih izraza upravlja društvenim susretima. Nastavno na to, pomoću reprezentacije neukalupljena tijela moguće je, u ovom primjeru, prikazati represiju vršenu od strane društvene okoline koja proizvodi prvotno pojedinca osuđena na odsustvo odnosa s drugim pojedincima (npr. "Putovao sam mnogo, govorio malo, čitao uvijek. Šalio se nijesam nikada" (...) Moji ideali izadoše tako sasma iz života i ljudi među knjige i študije, PK1: 349), da bi ga na kraju 'slomila' i prisilila na normalizaciju vlastitoga tijela. Nenormalizirano tijelo predstavljeno je dakle prikazima neuspješnih društvenih susreta koji postaju uspješni tek činom brijanja brade, tj. usklađivanjem fizičkoga izgleda s uspostavljenom normom.

U navedenim primjerima identitet osobe prikazuje se neodvojivim od tijela kao sredstva iskazivanja *ja*, pa se promjenom na tijelu osjeća i promjena u *ja*, čak i njegov gubitak. Marot Kiš (2013) u radu *(Ne)stabilnost identiteta: reprezentacije jastva u noveli Brada Janka Polića Kamova* primjećuje kako pripovjedač brijanjem brade nije dobio i novo jastvo, nego samo pokazao ono postojeće, ali dosad skriveno zbog društvenoga neprihvatanja. Skidanjem brade zapravo se jedna maska zamjenjuje drugom, onom društveno prihvatljivijom, pomoću koje se provodi normalizacija njegova tijela. Identitet se pritom pokazuje podložnim promjenama s ciljem društvene prilagodbe te se u noveli prati kako se pripovjedač kreće od nezadovoljstva negativnim reakcijama na njegovu tjelesnu pojavu prema pristajanju uz društveno prihvaćenu obrazinu. On zapravo traži "obrazinu koja će poslužiti kao spona između vlastita osjećaja neostvarenosti i neprilagođenosti te pritajene žudnje za društvenim priznanjem" (isto: 54). U srži te žudnje je zapravo traženje vlastitoga identiteta koji će biti usklađen s osjećajem sebe. Međutim, tekst na kraju postavlja pitanje o tome gdje se nalazi njegovo pravo *ja*: u obraštenom ili obrijanom licu, jer je individualitet uvijek ovisan o izvanjskim okolnostima te, kao što se apostrofira u pripovjedačevu iskazu, svi individualizmi "sjede na dvjema stolicama i zato su vrlo riskantni i vratolomni" (PK1: 355). Podvojenost individualizma odnosi se na temeljno osjećanje vlastitoga *ja* (svijesti o sebi) te na maske (persone) koje se zauzimaju u društvu radi ostvarivanja društvenoga statusa. Time se ističe da um nije odvojen od tijela (kao u kartezijanskoj tradiciji), nego je tijelo tzv. misaono tijelo (*thinking body*) "koje percipira svoju okolinu kroz proživljene, osjećajne oblike aktivnosti u kojima se um i tijelo promatraju kao integrirani procesi" (Blackman 2008: 66). U noveli *Brada* izraženo je da se *ja* kreće između prirodnoga i društvenoga tijela, stvarajući tim kretanjem podvojenost i nesigurnost u

autentičnost vlastitoga identiteta, što ilustrira tvrdnju da je tijelo lokus interpretacije sebstva kroz prizmu društva (usp. npr. Turner (2008: 54): "(...) tijelo je efekt društvene interpretacije").

Problematika podvojenosti identiteta promatra se i u noveli *Ecce homo!* koja tematizira razapetost glavnoga muškoga protagonista između sinovljeve odanosti prema majci i seksualnoga nagona prema ženi. Jurčević (2015) u svom radu *Janko Polić Kamov: Ecce homo – narativni identitet* navodi da se unutar navedene borbe odvija borba pripovjedačeva *ja*, posljedično raspolovljena u dvije sfere: sferu sina i sferu muškarca. Konstrukcija njegove ličnosti motivirana je kretanjem od majke (kastracijskoga objekta) prema ženi (seksualnom objektu), a u tom nepomirljivom sukobu unutar samoga sebe ostaje razapet do samoga kraja. Autorica ističe da je pripovjedač u tekstu prvotno označen kategorijom sina, momka ili đaćeta, čime je u oblikovanje njegova tijela upisana određena kastriranost u prisustvu i pod nadzorom majke, da bi kasnije bio označen, indirektno u seksualizirajućem aktu, kategorijom muškarca. Čini se da se upravo u činjenici da ne može u jednakoj mjeri biti sin majci i muškarac djevojci Mici otkriva problem Mijina identiteta: sukob prirodno-kulturalne odgovornosti i prirodnoga nagona. Ako pol muškarca u njemu prevlada, majka gubi sina; ako pol sina u njemu prevlada, on ostaje bez svojega *ja*, bez sebe. Borba dvaju *ja* izrazita je otpočетка i dosljedna do samoga kraja gdje završna rečenica "Mijo je ridao" dodatno ističe pitanje njegova *ja* – je li ridao Mijo-sin ili Mijo-muškarac?

Majka se u tekstu može sagledati 'institucijom' nadzora i represije, pa je Mijo kao proizvod te iste institucije obilježen primoranošću poštivanja njezinih pravila i snošenjem (psiholoških) sankcija u slučaju prekršidbe. Poput Benthamova *Panopticona*⁵⁹, u noveli je sin zapravo pod neprestanim nadzorom majke, stražarom koji ga prati i vreba, mehanizmom koji stvara svoje mreže moći kojima se Mijo mora pokoravati. Posljedično, prezentacija majčine fizionomije prikazana je poput vrebajuće siluete od koje se ne može pobjeći te koja poput čuvara nadzornika potpuno ispunjava prostor/teritorij doma-zatvora⁶⁰ (npr: "On je bio pošao

⁵⁹ Bentham je Panopticon zamislio kao zatvor koji se sastoji od tornja u sredini i ćelija postavljenih uokrug od kojih svaka ima sva prozora – jedan za ulazak svjetlosti i jedan za nadziranje, pa zatvorenik u svakom trenutku zna da postoji mogućnost da ga netko promatra i da je vidljiv nadzoru. Foucault takvu tehnologiju dominacije naziva panoptizmom.

⁶⁰ Majčinu nadmoć i Mijinu pokorenost njezinoj figuri potvrđuje i sljedeći citat kojim se prikazuje uspostavljena/nametnuta ritualnost i automatizam, što asocira život u ustanovi unutar koje je subjekt uvijek podređen zakonima Drugoga: "Mijo ustajao je u sedam i pol sati, onda u školu, gdje je učio glazbu, pa na objed, spavanje i opet u školu, onda u šetnju, večeru i najposlije uz glasovir, dok ne bi tihi i bojažljivi glas rekao: - Već je deset!" (PK1: 335). Prostor doma u noveli opisan je ambijentom kastracije i pokorenosti, dok je stupanje iz navedena prostora označen izlaskom izvan zakona Majke i približavanjem vlastitom maskulinom sebstvu, npr.: Majka "mu poda novac. I u taj čas on nije znao, bi li uistinu pošao u kazalište. Oklijevao je. Ali kako je došao na ulicu, on je počeo zaboravljati majku i postajati sve veseliji... Sastanak podveče u parku... sa ženom mladom, dražesnom i ljepuškastom... On se je udaljavao od jedne luke i što se je više primicao drugoj, ona je prva postajala dalja i manja, a ova veća i bliža" (PK1: 339).

kući sretan i zadovoljan. Ali sad je osjetio da od svega onoga nije ostalo ništa. Htio je i opet zaći u ono isto raspoloženje, zamišljajući Micu, ali pred njenom slikom padaše koprena, poluprozirna i zgužvana. Majka", PK1: 337). S druge strane, za razliku od kastriranosti tijela u prisustvu majke, oblikovanje pripovjedačeva tijela u susretima s Micom atribuirano je suprotnim odnosom: "Ona mu se podavaše kao nemoć, a on je držaše kao snaga" (isto: 339). U prikazima odnosa pripovjedača i djevojke Mice, kako primjećuje Jurčević (2015), moguće je izrekonstruirati sliku društveno dominirajućega (tradicionalističkoga) poretka muške nadmoći nad ženom, koju glavni lik u ulozi sina gubi pred majkom kao kastrirajućom figurom zakona, stoga se u prizorima vraćanja njegove moći može prepoznati vraćanje njegova 'maskulinoga ja'.

Sámo tijelo, odnosi prema tijelu i odnosi/sudari tijela u ovoj noveli imaju dakle vrlo važnu ulogu u konstrukciji pripovjedačeva identiteta. Označiteljima *đače*, *siromah* i hipokorističnim imenom *Mijo* priziva se slika osobe slabe, neizgrađene fizionomije te isto takva karaktera, što je izraženo već na početku novele prizorom Mijina opravdavanja pred autoritetom majke zbog kasnoga dolaska doma, gdje se "stao opravdavati, a bijaše već momak" (PK1: 335). Jurčević (2015) opise odnosa majke i sina označuje riječju *sudar*, koja se učestalo u noveli pojavljuje, u smislu sudaranja psihičke i fizičke različitosti: muško mlado tijelo nasuprot ženskom starom, iako psihički moćnijem. Majka u sinu pronalazi mušku figuru koja joj nedostaje, a sin ostvarenje te figure pronalazi u drugoj ženi koja mu "najedamput stade podavati snage i ambicije" i kojoj se izgubilo "sve ono sitno i bezvrijedno, što bijaše u njemu" (PK1: 339). Razbuđivanjem muškoga spolnoga nagona proporcionalno se smanjuje moć majčine figure, sve dok na kraju novele ne bude potpuno poništena Mijinim odabirom Mice, odnosno simboličnom majčinom smrću: "On je njoj *bio* život, Mica smrt - a Mica njemu život i majci smrt! On je dakle bio majci život i *postajao* smrt! »Moja je majka mrtva« (...)» (isto: 344). Oslikano je da prevlašću seksualizirajućega tijela žene majka gubi sina, dok prevlašću kastrirajućega tijela majke on gubi sebe⁶¹. Tijelo se ovdje prezentira mjestom ostvarivanja identiteta maskuliniteta unutar ženskoga tijela kao plohe ostvarivanja pretpostavljene muške moći (npr. "I imajući ženu u svojim rukama (...) osjeti da je ogroman, jak i vrijedan", isto: 339), odnosno unutar ustanovljenoga koncepta muško-ženskoga odnosa kao potencijalno reproduktivnoga, što je negirano u prikazu staroga, kastrirajućega⁶² tijela majke. Dapače,

⁶¹ U *Isušenoj kaljuži* Arsen govori da je smrću majke on oživio, odahnuo i dostigao slobodu te kao razloge navodi njezino škrtarenje prema njemu i branjenje bluda. Figura majke se i tu prezentira autoritetom zakona koji je represivan te posljedično uzrokuje i kontrolu nad tijelom i sebstvom.

⁶² Mijina zapriječenost u iskazivanju svoga sebstva pred majkom vidljiva je, primjerice, u prizoru u kojemu se kastracijski strah očituje u govornom činu: "Ona možda ni ne zna, kaka je ta žena, što otima njemu večeri, one

žensko se tijelo izjednačava objektom bez kojega maskulini identitet nije ni moguć, npr.: "Pričini mu se da bi bez nje on savkolik, s cijelom ogromnošću, jakošću i vrijednošću postao sitan, slab i bezvrijedan (...)" (isto).

Sličan prikaz žudnje za maskulinitetom ilustriran je i u autobiografskoj noveli *Žalost* koja tematizira žalovanje 12-godišnjeg pripovjedača za preminulom sestrom. Traumatični događaj sestrine smrti prezentiran je okidačem stvaranja pripovjedačeva novoga ja, tj. pokretačem žudnje za odmicanjem od dotadašnjega identiteta djeteta i postajanjem muškarcem pred drugima. Potonje se teži postići činovima suzdržavanja suza, inkorporirajući time željenu 'masku muškosti', međutim, muške figure-uzori pokazuju se nestabilnim kategorijama jer u tekstu – plaču. U tom smislu npr. Uzelac (2016: 319) muškost označuje maskiranjem i imaginarnom slikom, odnosno ističe da su koncepcije muškosti, muževnosti i sl. produkti strategija proizvodnje muškoga tijela kao superiornoga u odnosu na ženu (Vidi potpoglavlje 2.1.1. *Muško i žensko tijelo*). U Kamovljevoj noveli, međutim, maske maskuliniteta padaju u činovima plača, pa se pripovjedač neprestano kreće između različitih muških tijela-uzora za identifikaciju. Muška figura koja ponajviše utječe na pripovjedačevu maskulinitet jest otac, označen strogošću, mrkošću i kažnjavanjem, te se pri preispitivanju kako se držati u situaciji sestrine smrti (plakati ili ne plakati) preispituje i pripovjedačev identitet u odnosu na oca: "Da zaplačem sada, bogzna, bi li me on grdio? On mi je toliko puta rekao da sam tvrdoglav, prokšen, razmažen, da me je majka iskvarila, da plačem za svaku tricicu kao dijete i da nisam ni muško. Zato ga ne ljubim. Ja ga se bojim i štujem ga" (PK1: 415). Čin plakanja poima se prezentacijom vlastitoga sebstva pred drugima, zato 12-godišnji pripovjedač, budući da pred drugima želi postići muškost, uzore u držanju traži u starijoj braći i ocu. U očevu činu plakanja pripovjedač osjeća da je otac iznevjerio svoju dotad uspostavljenom ulogu te dovodi u pitanje autentičnost njegova identiteta: "Ono je – on! Dakle, ipak! I on – plače. A mene je grdio... Meni se rugao. A on, eno, čupa kose i udara se po glavi zgrčenim šakama. Tako! Tako! Pop ga tješi. Otac nije strašan. Ja ga se ne bojim. On se guši od kašlja i plača. Tako! Tako! Radi li on tako, jer ga boli ili – »samo tako«? – Da se pokaže? Nije li on uvijek bio ozbiljan »samo tako«? Da se pokaže..." (isto). S pripovjedačeve perspektive identitet oca činom plakanja gubi svoju kastrirajuću autoritativnost te istovremeno time postaje čovjekolikiji, ljudskiji ("Zašto je i otac plakao? Ja ga sada manje štujem i manje mi imponira. Čini mi se da ga više ljubim", isto: 416), što nanovo oslikava identitet plohom neodvojivom od tumačenja tijela. Jurčević (2016) u svom radu *Žalovanje, melankolija i mazohizam u noveli Žalost Janka Polića Kamova* navodi

večeri koje je dosada sprovadao kod glasovira čekajući njezin: »Već je deset!« A on to njoj ne može da kaže" (PK1: 341).

da pripovjedač plače kada želi ostvariti vrijednost pred drugima ("On [*brat Joso, op.a.*] se usiljavao da ne zaplače pred drugima, da se ne pokaže. Ja sam se usiljavao plakati da se pokažem", PK1: 422), ali odlučuje ne plakati u prisutnosti muških figura ("Ja sam se odlučio /.../ pokazati im, da sam već momče. Ja sam, naime, odlučio ne plakati", isto: 417). Tijelo se u tom kontekstu prikazuje instrumentom manipulacije značenja o sebstvu, odnosno sredstvom reprezentacije *ja* u procesu društvenih interakcija.

U navedenom se radu navodi da se borba unutar pripovjedača očituje u pitanju kako se držati: je li plač oznaka djetinjastosti ili odraslosti? S kim se identificirati? S obzirom da pripovjedač želi dobiti odrednicu ozbiljnosti, odraslosti, tj. muškosti, neprestano se odvija traženje uzora u očinskim figurama – prvotno ocu, a zatim i braći. Autorica (isto: 483) piše da se pripovjedač želi dokazati kao odrastao muškarac, odvojen od žene, iz revolta prema ocu i ideji muškosti gdje se plač povezuje sa ženama, a koja se kroz figuru oca nameće pripovjedaču (npr. "On mi je toliko puta rekao... da nisam ni muško", PK1: 415). Također, argumentira da pripovjedač želi nadići figuru muškarca i postati muškarac kako bi ostvario društvenu vrijednost, što prema autorici proizlazi iz percepcije da je dječak, biološki i politički, izjednačen sa ženom kao "impotentnom verzijom muškarca" (Laqueur 1990: 55). Identitet se i u tom primjeru pokazao konstrukcijom neodvojivom od tijela i njegove interpretacije u pogledu Drugoga.

Prikaz odnosa unutar institucije obitelji promatra se i u noveli *Sloboda* koja se, tematizirajući tjelesni raspad te potom smrt pripovjedačeva oca, dotiče teme dužnosti sina prema roditelju. Kao u noveli *Ecce homo!*, pripovjedač je označen položajem između kastrirajućega tijela roditeljske figure i seksualizirajućega tijela mlade žene te dužnošću sina koja je iz pripovjedačeve perspektive izjednačena ropstvom autoritetu kojemu se istovremeno oponira. Oblikovanje pripovjedačeva tijela obilježeno je očevim (raspadajućim) tijelom te činovima upražnjavanja seksualnih poriva kao sredstvom bijega od očeve figure/tijela. Figuracija oca, označena autoritetom i izvorom morala, prikazana je uzrokom lažiranja sebstva pripovjedača i "podvijanja repa" ("Pred njim sam se ponašao usiljeno, nenaravno i službeno", isto: 433) te bi se lik oca mogao čitati reprezentacijom patrijarhalno-represivnih društvenih mehanizama čiji je cilj rekonfigurirati protudruštveno seksualno ponašanje, reprezentirano u liku pripovjedača. Patrijarhat je jedan od mehanizama kojim se provodi disciplinizacija tijela radi društvene (re)produkcije, što ističe i Turner (2008: 104) koji piše da unutar patrijarhata seksualnost mladića "mora biti kontrolirana radi solidarnosti kućanstva i ekonomske stabilnosti". Ideja slobode je stoga prezentirana ostvarivom tek u poništavanju autoriteta koje se u noveli realizira doslovnom smrću oca, odnosno metaforičkom smrću reprezentanta moći.

U pripovjedačevu iskazu: "U blizini bih žena i vina podigao rep. I tu sam osjećao da je ona misao (*o smrti oca, op. a.*) u mojoj krvi" (PK1: 434) sugerira se da se smrću oca ostvaruje individualno *ja*, označeno osporavanjem tradicionalnih moralnih vrijednosti. Budući da je pripovjedačev *ja* atribuiran "opozicijom", "nedisciplinom" i "prevratom", prostor obitelji percipira se ograničavajućim prostorom iz kojega se mora bježati kako bi se izašlo u svoje pravo *ja*. Obitelj se poima represivnim mehanizmom koji ima za cilj stvoriti subjekte podređene njegovu autoritetu, zato pripovjedač kazuje da je u određenim situacijama u kojima je želio počiniti zlo njegov odgoj bio jači od njegova nagona, familijarnost od njegove individualnosti. I ocu i maci kao figurama zakona u navedenoj je noveli pripisana uloga sprječavanja nepoželjna ponašanja, u čemu se može prepoznati moguća slika represivnosti obiteljskih mehanizama koji su u ovoj noveli prikazani kastrirajućima, na primjer: "Osjećaj nepravilne i spolne nemoći stvarao se je iz same pomisli na oca koji bi mogao saznati za moje životne dogodovštine i o tome povesti riječ... (...)" (isto: 441).

U noveli je obiteljska dužnost, osim u figuri oca, ilustrirana i u figuri majke u čijim je iskazima moguće prepoznati prisutnost stava o 'kultu' obitelji čija se legitimnost odražava u pogledu Drugoga, poput: "Ti se vucaraš sa ženetinama, piješ sa skitnicama, smiješ se, čitaš i pišeš kao da nije ništa u kući. A otac ti umire. Šta će reći svijet? Sramotiš njega i mene i ugled naše familije. A otac ti umire. (...) Ona me je i prije tako odvrćala od mogega života, ljubomorna na bučne čare svijeta govoreći: »Šta će reći otac?« Sada, kada je ocu katar sasuo grlo, govori: »Šta će reći svijet?«" (isto: 434). Potonji primjer može se sagledati kao prikaz institucija (otac, svijet) kroz koje se politički provode određene kulturalne prakse, u ovom slučaju održavanje ugleda obitelji kao temeljne društvene jedinice. Braidotti (2002) koristi termin *kultura tijela (body culture)* kako bi označila načine normalizacije kojima tijela nastaju putem materijalnih i kulturalnih praksa, što se ovdje uočava u obliku naučenih kulturalnih narativa o društvenim ulogama. Nastavno na to, društvena dužnost u noveli se prikazuje i u obliku običaja koji se moraju poštovati (npr. nošenje crnine na sprovodu), unutar čega bi se mogla artikulirati tvrdnja da je moć društvenih mehanizama uvijek prisutna, čak i u naoko nebitnim navikama i običajima, čime se iskazuje djelotvornost kontrole nad tijelima pojedinaca. Pripovjedač u pokoravanju takvim formalnostima vidi rujanje vlastitom opozicijskom sebstvu jer se time potvrđuje poraz njegova *ja* te prevlast sveprisutnoga Drugoga koji ga poništava: "(...) da nama jedna smiješna formalnost nalaže, kako da se ponašamo, kakvim da se prikazujemo – da ona raspolaže s našim dušama i mozgovima!!! Mi se pokoravamo formalnostima, jer su to sitnice, ali nas nije stid, što u našem životu igraju sitnice tako veliku ulogu, jer no – mi smo sami postali formalni, vulgarni, ništice...." (isto: 446). U takvoj se slici

pokor(e)noga tijela mogu detektirati prikazi djelovanja moći koja kroz tijela provodi procese normalizacije radi vlastitoga (re)produciranja. O tome je pisao, primjerice, Foucault koji moć povezuje izravno s tijelom jer odnosi moći tijelo "zaposjedaju, obilježavaju, dresiraju, muče, prisiljavaju na poslove, obvezuju na ceremonije, iznuđuju njegove znakove" (Foucault prema Kalanj 1993: 80) kako bi takvom posvemašnjom disciplinom istovremeno bilo podčinjeno i produktivno.

Demonstracije društvenoga nadzora, kontrole, represije i podčinjavanja tijela mogu se promatrati i u Kamovljevim dramama. Na primjer, u drami *Orgije monaha*, koja tematizira razotkrivanje tajni obitelji Sabljak od strane radikalne ličnosti Vladoja Sabljaka, činovi percipirani transgresijom obilježeni su skrivanjem unutar obiteljskoga konteksta. U iskazu Mimi Sabljak upućenom bratu Vladoju, kojega zbog otuđenosti već ne smatra bratom, naglašava se represivni karakter obiteljskoga mehanizma: "Ja ne znam. Tako čudno. Smetnja, neprilika, sramežljivost... kako da kažem... Boško eto sav taj odnošaj s tom ženom taji pred nama... Majeru je to mogao povjeriti i ja sam to od Majera mogla saznati... I pitati... Ivo piše pjesme. Nitko ne zna. Meni je to rekao jedan njegov kolega... Ja pušim... Pred tobom. Pred Majerom... I oni znaju i ja znam da znadu, ali ne mogu nikako pušiti pred njima... Tako, čudno..." (PK3: 81–82). Tajna koja najviše obilježava obitelj Sabljak jest nezakonito dijete Boška sa sluškinjom, koje Vladoje koristi kako bi razotkrio tajnu glavnoga autoriteta obiteljskoga morala – oca, za kojega se ispostavlja da je također imao nezakonito dijete. Stupin Lukašević (2013: 441) Vladoja naziva gotovo inkvizitorskim i razorno istražiteljskim sinom koji "skida koprane laži sa života vlastita oca koji biva razoružan istinom", u čemu se zrcali atribucija radikalnosti ličnosti Vladoja Sabljaka pred kojim svi strepe zbog njegova nastojanja razotkrivanja istine, a što se poima strahom od društvenoga kažnjavanja. Jedan od primjera skrivanja zbog kastrirajućega straha od društvene osude predodčen je u liku Boška čija je ličnost označena željom da se nezakonitim djetetom sa sluškinjom stvori nešto sotonsko i skandalozno, ali istovremeno sramom i strahom od društvene reakcije. Prikaz neugode identificirajućega i razotkrivajućega pogleda drugoga oslikan je u sljedećem Boškovu iskazu kojim se tijelo pokazuje plohom sinestetskoga zrcaljenja tuđih reakcija: "Svi već znaju. I stražar zna. Zato je gledao za mnom. Vidio sam ga svojim plećima, kako gleda. I smijao se. Onda sam pošao u kavanu. Konobarica je sve znala. Franolić me je dapače pozdravio, a u sebi je mislio: I ovo je jedna najnovija bena. Čuo sam to na ušesima: crvenili se..." (...) (PK3: 96–97). Prikaz regulatornoga društvenoga sustava u ovom je primjeru materijaliziran na tijelu pomoću kojega se *osjeća* i utjelovljuje, u okviru ove novele, kršenje etike buržoaske samodiscipline. Time se ukazuje na postojanje moći društvenoga aparata nad tijelima, a koja se, kako ističe Elias (1982),

više oslanja na unutarnje oblike nadzora i samokontrole, nego na otvorene oblike vanjske prisile. Odnosno, i u navedenoj Kamovljevoj drami pokazuje se da tijelo ima "uvijek javnu dimenziju" i "konstituiraju se kao društveni fenomen u javnoj sferi" (Butler 2004: 21).

Boškov prijestup u vidu nezakonitoga djeteta samo je preslika čina njegova oca koji na kraju, kako se može iščitati u drami *Djevica*⁶³, s mislima da će sin Vladoje svojim spisima razotkriti istinu o njemu i obiteljskim tajnama, vrši čin paljenja spisa te potom čin samoubojstva na tavanu. Strah od negativnoga društvenoga pogleda i označenosti pokazuje se poput kazne koja dekonstruira cjelokupni identitet i svodi ga na jednu odrednicu, jedan znak nepoželjnosti. Oblikovanje lika oca konstruirano je odrednicama društvenoga statusa i reprezentacije moralnoga autoriteta, pa je potencijalni gubitak takvoga društveno ukotvljenoga identiteta označen destrukcijom sebstva, što sugerira i događaj očeva samoubojstva⁶⁴. U tome se mogu prepoznati procesi provođenja društvenih normi o poželjnim (moralnim) obrascima ponašanja kroz konstrukt obitelji te, posljedično, potreba skrivanja tjelesnih prijestupa, u ovom slučaju, pod cijenu nečijega života⁶⁵. Slično primjećuje Turner (2008: 139) koji obitelj imenuje mjestom formiranosti i treniranosti pojedinaca te mjestom racionalizacije i osobnih odricanja. Autor također piše da se obitelj najčešće smatra temeljem društvene stabilnosti koja se održava podređivanjem žudnji razumu, što se provodi kroz institucije poput obitelji, crkve, države i sl. Drugim riječima, obitelj je institucija moći, oblik nadzora, kontrole, discipline i represije neželjenih obrazaca ponašanja, čiji je cilj regulirati seksualnost pojedinca i reprodukciju unutar određenoga društva. Navedena bi se tvrdnja mogla potvrditi u Kamovljevoj drami u Vladojevu iskazu upućenu ocu u kojemu se ističe kako se otac morao odreći samoga sebe kako bi bio usklađen s poželjnim društvenim vrijednostima, ovdje primarno onim (re)produktivnim: "Morao si (...) uništiti crv prevrata, strasti, novosti da ispišeš suhe, solidne, školske historije... Izliti revolucionarnost među bezgaćnike da stвориš familiju poretka, buržoazije..." (PK3: 112).

U primjeru obitelji Sabljak svi su (osim Vladoja) inferiorni obiteljskom ugledu te stavljaju maske jedan pred drugim kako bi se očuvao poželjni ideal institucije obitelji u kojoj

⁶³ Navedena drama dio je *Samostanskih drama*, tj. nastavak *Orgija monaha*, te prikazuje dio obitelji Sabljak (Vladoja, Boška i Ivu) na seoskom imanju prijatelja. Centralna tema drame je psihofizičko propadanje lika Ive Sabljaka koji se iz inozemstva vraća kao izgubljena i neizgrađena ličnost te koja pod težinom radikalne ličnosti i provokacija brata Vladoja na kraju čini samoubojstvo.

⁶⁴ Turner (2008: 114) navodi da je puritanska revolucija umanjila ulogu svećenika u društvu, no posljedično se ocu kao glavi obitelji pridala odgovornost za prirodu svakodnevnog života vlastite obitelji. Budući da puritance obilježava moralna strogoća, moguća je poveznica s likom oca u Kamovljevoj drami koji počinjava samoubojstvo, kako se može iščitati, zbog razotkrivanja istine ne samo o svom moralnom prijestupu nego i o moralnim prijestupima vlastite djece.

⁶⁵ U dramama *Orgije monaha* i *Djevica* saznaje se da umire otac, njegovo nezakonito dijete, kao i Boškovo nezakonito dijete, u čemu je moguće promatrati 'otklanjanje' dokaza o transgresijama zbog održa(va)nja poželjnoga društvenoga statusa.

se i kroz koju se promoviraju društveno poželjna tijela atribuirana moralno-(re)produktivnim obrascima ponašanja⁶⁶. Pišući o Foucaultovoj teoriji seksualnosti, Senković (2015: 120) navodi da se u 17. stoljeću seksualni odnos percipirao legitimnim samo unutar obrasca braka koji je usmjeren prema rađanju i reprodukciji, a sve što je bilo izvan uspostavljenoga obrasca, bilo je i izvan 'zakona'. U Kamovljevim tekstovima moguće je primijetiti prisutnost istih obrazaca, što je u dramama prvenstveno iskazano u motivu nezakonitoga djeteta, označenoga problemom koji se mora riješiti (simptomatično, život nezakonitoga Boškova djeteta, kao i očeva, završava smrću). Strah od kažnjavajućega društvenoga pogleda reprezentiran je činovima Boškova prvotnoga bježanja od od ljubavnice Adele i nezakonitoga djeteta, a potom ipak, kako se u tekstu naslućuje, odlukom uzimanja Adele za ženu, tj. uklapanja toga odnosa unutar obrasca braka⁶⁷. Prikaz jačine straha od društvenoga kažnjavanja uočljiv je i u Boškovu iskazu: "Još je noć. Sada nema nikoga na ulici. Adela će se obradovati. Poljubit ću je. Onda njega –" (PK3: 99), u kojemu je zamjetno skrivanje nezakonita odnosa, a isto je vidljivo na samom kraju kada lik Majera komentira da se mrtvo Boškovo nezakonito dijete treba negdje "sakriti u zemlju". Sabljak (1995: 58–59) u motivu smotuljka u kojemu se nalazi mrtvo Boškovo dijete vidi zapečaćenost sudbine likova, zatvaranje kruga simboličke smrti koja je u drami prisutna otpočetka. Smotuljak u kojemu se može prepoznati slika skrivanja prijestupa tako postaje simbol obitelji Sabljak čije se razotkrivanje transgresija prezentira činom doslovnoga i metaforičkoga usmrćivanja. Skrivanje tjelesnih transgresija predstavljen je načinom održavanja željenoga identiteta u društvu, gdje je tijelo pod utjecajem regulatornih mehanizama podvrgnuto procesima disciplinacije. Odnosno, u navedenoj se drami čin raskrinkavanja tjelesnih prijestupa povezuje sa strahom od društvenoga kažnjavanja i, u skladu s tim, strahom od tuđega prijetećega pogleda, u smislu sartreovskoga poimanja pogleda drugoga poput pištolja uperenoga u pojedinca. Tijelo se u tom kontekstu može čitati simptomom kulture onoga vremena pomoću kojega je moguće pristupiti čitanju ondašnjih mehanizama moći.

Reprezentaciju mehanizama moći moguće je promatrati i u drami *Tragedija mozgov* koja prikazuje život mladih intelektualaca u malograđanskoj hrvatskoj kulturi i nemogućnost

⁶⁶ U iskazu Ive Maurovića iz drame *Na rođenoj grudi* ističe se poveznica seksualnoga odnosa, morala i obitelji te se ukazuje na seksualni čin kao istovremeno tabuiziran, negativno označen čin i čin potreban za održavanje društva kroz moralni obrazac obitelji: "Popljuvaste me. Jer je to vaš moral. I njihov moral. Jer je akt priliga gadan, makar je dao vas lijepe na svijet. Jer vi poštujete oca, a prezirete ono, po čem je postao ocem! Jer je obitelj vršak morala, makar joj je temelj protoplazma" (PK3: 61). Slično tome, Senković (2015: 118) navodi da mnogi psihoanalitičari pišu "kako se o seksu ne može pričati jer ga potiskuju buržoaski moral, obiteljski i bračni uzori", ponovo ističući represiju seksualnosti pod utjecajima društvenoga autoriteta čiji je prikaz primjetan u mnogim Kamovljevim djelima kroz koncept tijela, a koji se stoga može čitati kao odraz mehanizama moći onoga doba.

⁶⁷ Slično tome, u drami *Čovječanstvo* u Leinu iskazu saznaje se da je lik Srđana Krpana zahtijevao ozakonjenje odnosa s njom kako bi udovoljio društvenim zahtjevima i vladajućem autoritetu: "'Oženimo se', reko si, jer ljudi vele da smo muž i žena... A ako se ne oženimo, nećemo imati mira od ljudi i – župnika" (PK3: 176).

njihova opstanaka unutar iste. U potonjoj drami slika represivnoga karaktera društvenoga aparata može se izrekonstruirati unutar prikaza tijela intelektualca Marija, jednoga od protagonista drame, obilježenoga motivima panike, nervoze, bolesti, besanice, alkoholizma, "klina u mozgu" te žudnje za samouništenjem zbog vlastite neuk(a)lopljenosti i neshvaćenosti u društvu koje ga okupira. Sabljak (isto: 107) navedenu dramu naziva grotesknom farsom o totalnoj izgubljenosti i ništavnosti bića, a Marija označava ogoljelom osobom u kojoj postoji "ontološka prisutnost bića u cjelini, zapravo bitka koji je neograničen, neodređen i 'besadržajan', i kao lišenost svakog određenja on je zapravo ništa". Također, ističe očajanje kao dominirajuću karakteristiku ličnosti glavnoga protagonista, iz čega će izvirati pobuna protiv drugih, a konačno u vlastitoj smrti i pobuna protiv života. Autor (isto: 55) stoga Kamovljeve likove drame *Tragedija mozgova* imenuje metamorfozama bolesti, najprije bolesti duha, a potom tijela te apostrofira da žude za polaganim odumiranjem. Marijeva je 'bolest' tako zapravo bolest vlastitoga ega koja će na kraju dovesti do njegove autodestrukcije kao izraza potvrde vlastitoga *ja*. Društvo je iz njegove perspektive atribuirano motivima "mesa i kosti" u kontekstu njihova interesa za materijalnim, animalnim nasuprot intelektualnom, pa je tijelo individue koja zauzima položaj suprotnosti u odnosu na masu označeno motivima nemoći i ekskomunikacije, npr. u Marijevu iskazu: "Da, uzeše bič, bič, žestoki bič u još žešćim rukama i išćeraše me, izbaciše, izbaštiniše – pse nahuckaše na mene – i više – – uzeše redara i ko skitnicu otpraviše iz grada i ostaviše pustome, sablasnome, seoskome drumu. (*Oči ko da se napuniše nemoćnom srdžbom. Pauza.*) (...)" PK3: 19). Ovdje nije primjetno samo kažnjavanje tijela koje izlazi izvan okvira normiranosti i poželjnosti, nego i stigmatiziranje takvoga tijela kao onoga koje ne pripada uređenom sustavu, u ovom slučaju gradu.

Slično represivno stigmatiziranje tijela prezentira se u drami *Djevica* u iskazu Boška Sabljaka upućena bratu Ivi, gdje se tjelesna transgresija lika Ive Sabljaka u obliku nasilnoga pokušaja ostvarivanja odnosa s djevojkom Milkom unutar okvira konzervativnih vrijednosti sela prikazuje nepoželjnom stečevinom grada: "Ti si se ponio podlački, glupo i velegradski najedamput. Ne trebamo kicoša tu; grad ih tolerira, jer valja da netko ispunja trotoare, klubove i plesove. U selu toga nema. Razumiješ." (isto: 137). Iz izdvojenoga primjera moguće je iščitati reprezentaciju moralnih zakona sela kao tradicionalistički uređenoga sustava, istaknutih negativnom konotacijom riječi *kicoš* kojom se sugerira tjelesni identitet obilježen 'gradskom odjećom'⁶⁸, ali i 'gradske vrijednosti' upisane u tijelo. U navedenom bi se također mogla detektirati slika ondašnjega buržoaskoga društva čiji je ideal ekonomski produktivno tijelo u

⁶⁸ Od Ivine se odjeće u drami *Djevica* spominje šešir, laki gornji kaput, prsluk, kravata, ovratnik, što asocira gradsku odjeću.

okviru obrasca braka, nasuprot 'potrošnom' tijelu moderno-konzumerističke kulture. Slijedom toga, žudnja je u drami označena činovima obuzdavanja, što sugerira da postoje društveni aparati koji provode procese svojevrsne 'ekonomizacije' tijela radi daljnje akumulacije. Turner (2008: 44–45) navodi da, iz perspektive društvene ekonomije, "uživanje kroz potrošnju stoji na putu ekonomskom rastu", tj. da 'potrošno' tijelo nije ekonomski akumulativno. U tom se smislu u drami *Djevica* događa neuspjeh Ivina seksualnoga čina jer izlazi izvan dopuštenoga okvira koji je uspostavljen radi održavanja generirajućih 'moralnih tijela' tradicionaliteta, nasuprot, iz te perspektive, degenerirajućim 'promiskuitetnim tijelima' moderniteta. Prizor Ivina seksualnoga nasrtaja na Milku i značenja proizašla iz njega u samom tekstu pokazuju da je tijelo semiotički objekt, a u ovom kontekstu može se tumačiti i znakom društvenih promjena nastalih sve većim nadiranjem modernoga doba kapitalizma, industrijalizacije, urbanizacije itd., koje se poimaju svojevrsnom prijetnjom tradicionalnom društvenom poretku.

Reprezentacije promiskuitetnoga tijela u Kamovljevim tekstovima ponajviše su vezane za prostor grada, pa kao što lik Vladoja u *Djevici* bratu Ivi govori da nije ništa u gradu naučio (mислеći na iskustvo javne kuće), tako i lik Lovre u romanu *Historijat jednog članka* u istom kontekstu govori prijatelju Josi: "Kažem ti iskreno da nisi u Zagrebu u godinu dana ništa učinio. A imao si prilike... (...) Ništa se nisi razvio!" (PK1: 195). Konstrukcija Josina tijela, atribuirana seksualnim neiskustvom i sramom zbog istoga, može se sagledati metaforičkim znakom kulture karnalno-promiskuitetnoga modernoga doba, simbolički u tekstu izražena, primjerice, sljedećim komentaram o ženama: "Meso je sve!" (PK1: 221). Unutar takvoga sustava vrijednosti, kako pokazuje roman, seksualno neiskusno tijelo podvrgava se procesima skrivanja te lažiranja, što ponovo potvrđuje tezu da se neukalupljeno tijelo uvijek teži normalizirati zbog straha od društvenoga pogleda (usp. Cooley 1964, Foucault 1994a, 1994b i dr.). Oblikovanje tijela Jose tako je obilježeno procesima maskiranja ne bi li se spriječilo razotkrivanje njegove nevinosti pred, kako tekst kazuje, "mladim i novim pogledima". Strah od razotkrivajućega pogleda drugoga očituje se u prizorima zaustavljanja svakoga potencijalnoga seksualnoga čina zbog paranoje da se ne otkrije njegovo neiskustvo, što se projicira i na tijelu obliku izraza neugode. Na primjer, u odgovoru na pitanje o tome kada je zadnji put bio sa ženom, tjelesne markacije srama sugeriraju strah od razotkrivanja istine pred drugima: "– Pf... Pa ja sam pred tri dana, prije nego sam došao... zadnji baš dan. – U očima se zapazila zbunjenost i izgledaše da mu se crveni čelo. (...) Njega je hvatala neprilika i on je osjećao znoj na čelu. Ko da ga nekaka para podilazi udarajući u glavu svojom toplotom..." (PK1: 190–191). Sličan njemu je lik Rubellija iz *Isušene kaljuže* koji svoju spolnu nevinost u društvu maskira prezentirajući se "velegradskim pustolovom" i ženskarom pa, kako primjećuje Arsen, iako on govori o ženama

"s toliko shvatanja, to je baš rad toga, što mora da ih studira, uči i čita da tako zabašuri svoju nevinost" (PK2: 128). Također, Arsen spominje i da je Rubelli znao koliko u gradu ima bordela, imena svih poznatih kokota i povijest svih dama jer je "on *morao* mnogo toga znati" (isto), ukazujući da je nevinost muškoga tijela u romanu prezentirana društveno neželjenom karakteristikom. Srodno novelama *Odijelo*, *Stjenica* i *Ispovijest*, iz prizora maskiranja tijela oslikava se potreba ostvarivanja pozitivne označenosti tijela u društvu, u ovom slučaju oznake muškosti i muške seksualne potencije u kontekstu očekivanoga promiskuiteta kao vrijednosti modernoga doba. Tijelo se dakle pokazuje simbolom koji ilustrira da je čovjekovo bivstvovanje uvijek utjelovljeno te da je svijet, kako navodi David Le Breton (prema Adelman i Ruggi 2015: 4), "kontinuirano reduciran na tijelo", stoga se kroz tijelo i interpretira.

Drama *Na rođenoj grudi*, u prezentaciji radikalne ličnosti Ive Maurovića koji se iz inozemstva vraća u svoj rodni kraj te svojom provokativnom pojavom agitira ostale, također sadrži prikaze označivanja, tumačenja i interpretiranja tijela u odnosu na postavljene dominirajuće društvene vrijednosti. Opis tijela Ive Maurovića atribuiran je, iz perspektive brata Jose, motivima odudaranja od norme, a posljedično i motivima zazornosti te odbojnosti cjelokupne pojavnosti: "Ti si za nas bio liječnik, što ide rukom u smrad, zadaje boli, ali i liječi. Takvim sam te eto i ja predstavljao. Borac za zdravi, istiniti, pošteni, slobodni život... A onda... došao si... došao si i – izvini... sama tvoja pojava... ovako nezdrava, zapuštena, dekadentska... Pa tvoj način, tvoje ponašanje... (...) Sve te to čini nekud tuđim, hladnim, nepristupačnim... (...)" (PK3: 56). Fizičnost tijela prikazuje se u ovom primjeru dominantnom odrednicom identiteta pojedinca i ukazuje da zapušteni, dekadentski izgled nije poželjan u tradicionalistički sazdanom sustavu koji potrebuje zdravo tijelo i zdrav izgled tijela (usp. Featherstone 1982, Synnott 1993, Baudrillard 1998, Zlatar 2010 i dr.). Sabljak (1995: 114) navodi da se Maurovićeva dekadencija "hrani vlastitom supstancom nihilizma", pa se oblikovanje njegova tijela može čitati zrcalnim odrazom njegove ličnosti obilježene težnjama rušenja apsoluta i lažnih shema. S druge strane, atribucija Josina tijela u tekstu je obilježena motivima "ugodno" i "uredno", odražavajući da postoji 'standard' na temelju kojega se tijela interpretiraju na "uredno" Josino i "zapušteno" Ive Maurovića, odnosno da postoje disciplinarnе strategije društvenih aparata u procesu oblikovanja podčinjenih tijela čiji bi reprezentant ovdje bio Joso. U konstrukciji njegova tijela može se čitati prikaz podvrgavanja autoritetu sistemskih režima koji, prema Brown i Gershon (2017: 1), "osiguravaju da će se tijela ponašati u društveno i politički prihvatljivim manirima". Međutim, slika moći discipliniranja tijela možda je ponajbolje predočena u oblikovanju lika Rade iz iste drame čiji je individualitet, kako sâm iskazuje, izgubljen nauštrb služenju kolektivnu identitetu, što se očituje već u njegovu

komentaru da ne samo da je obrijan nego ga "drugi briju", ali i u iskazu: "Ja eto ne mogu naći sebe... Rade se je izgubio... Nema ga. (*Tupo*): A gdje je Rade? (*Porugljivo*): Rade! Glasa ne imade! (...) Iščupaše mi i jezik! (...) I ja sam pisao. Rekoše mi: tako se ne piše. Govorio sam; rekoše mi: tako se ne govori. Agitirao sam; rekoše mi: tako se ne radi..." (PK3: 63). Reprezentacija podčinjenoga tijela koja rezultira gubitkom sebstva do razine samootuđenja u korist društvenoga sustava pokazuje da se u Kamovljevu opusu tijelo može sagledati objektom moći te da su tijela, Foucaultovim riječima (1994b), korisna proizvodna sila tek onda kada su istovremeno produktivna i pokorna.

Prikazi nadzora, kontrole i disciplinizacije tijela pronalaze se i u drami *Čovječanstvo* koja tematizira igru ili svojevrsni teatar glavnoga protagonista Srđana Krpana čiji je cilj iskušati vjernost svoje supruge Lee pozivajući u svoj dom mlade intelektke, a čija se igra pokazuje izvorom zadovoljstva u njegovu inače impotentnom tijelu, o čemu će biti riječi kasnije. U drami se tijelo primarno demonstrira sredstvom društvene interakcije i reprezentacije sebstva, no i objektom moći Drugoga. Prikazano je da Srđan koristi tijelo supruge Lee kako bi poremetio ostale, ali i ostvario vlastitu muškost, što se postvaruje unutar njegove patološke igre u kojoj su tijela ostalih opisana pokorenima dominantnošću Srđanove autoritativne i kastrirajuće ličnosti. Lik Srđana je u tom smislu moguće čitati metaforičkim prikazom mehanizama moći prema čijim se zakonitostima konstruiraju tijela. Na primjer, oblikovanje Leina tijela obilježeno je negacijom ženskosti kao odraza Srđanove impotentnosti, dok su tijela ostalih muških likova oblikovana strahom i neugodom pred Srđanovom prisutnošću. Tjelesni se prijestupi unutar takvoga rigidnoga sustava pokazuju nedopustivima, ilustrirano u završnim prizorima drame koji u obliku figurativne Srđanove metamorfoze u demonsko biće uprizoruju posljedice kršenja zakona – u ovom kontekstu zakona braka i odanosti mužu kojega je Lea odlučila napustiti kako bi se, pretpostavljeno, ostvarila kao žena u seksualnom smislu. Sabljak (1995: 130) demonsku ulogu Srđanove maske percipira preuzimanjem svojstava sile koja izmamljuje vrijednost žene i njezinu seksualnu pripadnost te istodobno omogućuje Srđanu oslobođenje sputanoga Erosa. Ideal normativnoga potentno-reproduktivnoga muškoga tijela u ovom se primjeru predočuje dohvatljivim u činu iskazivanja tradicionalno muške intelektualne i fizičke nadmoći nad ženom, prikazanom muškim objektom moći. Nedoželjenost prijestupa izvan okvira braka oslikana je i u prizoru obostranoga zavođenja koje se odvija između Lee i mladića Ljube, čije je tijelo konstituirano oznakama privlačne fizičkosti, "tvrde mišice" i muške potencije (nasuprot Srđanovoj impotentnosti). U tom se prizoru pogled drugoga prezentira mehanizmom identificiranja transgresije (zavođenja udane žene) i, posljedično, kroćenja tijela (PK3: 215):

LJUBO: (...) Oprostite milostiva. Ne govorim ja ni fino ni učeno. Prost sam, glup. (...) Vidite - *pruža ruku* - ta je ruka ružna, hrapava, tu me je proparao nož, ali je to ruka - *kucanje*. *Ljubo tisne obje ruke u džep.*

MARAS: O - pardon. Ja sam mislio da je tu Kušar. *Gleda strogo u Ljubu.*

Čin Ljubina povlačenja ruku u džep sugerira svjesnost nedopuštenoga prijestupa, dodatno apostrofirano u motivu strogoga Maraseva pogleda koji u ovoj sceni funkcionira poput represivnoga mehanizma moći. Sličan prikaz skrivanja prijestupa, u ovom slučaju cigarete u džep, odvija se u susretu Lee i srednjoškolca Dinka, koji je prije Ljube nasamo s njom: (...) *Na vratima kucanje. Dinko zgnječi čik i turne u džep.* (...) (isto: 213). Kao što lik Mimi u drami *Orgije monaha* skriva da puši, tako se i u ovoj drami pušenje poima deliktom kojim se postiže zadovoljstvo u nedozvoljenom činu (isto: 210):

LEA *pritvori prozor*: (...) Pušite?

DINKO (...) Kadgod. Kad me ne vide.

(...)

LEA: (...) Tiho. Oni razgovaraju o ozbiljnim pitanjima. *Smiješi se*: Nas neće nitko vidjeti. (...)

DINKO: Ne mogu.

LEA: Kad vi pušite najslade.

DINKO: Sada.

LEA: Zašto sada?

DINKO: Jer se ne smije.

Glagol *vidjeti* u njihovom razgovoru ponovo naglašava tuđi pogled kao vid discipliniranja i kažnjavanja, a Maras kasnije dodaje da ni Dinko ni Ljubo ne gledaju njemu ni Srđanu u oči, u čemu se dodatno reflektira represija i strah od pogleda Drugoga. U navedenim se primjerima kroz književnu reprezentaciju tijela može dakle čitati prikaz tijela kao entiteta koji je uvijek već politički inskribiran, tj. oblikovan "praksama obuzdavanja i kontrole" (Brown i Gershon 2017: 1).

U navedenom se potpoglavlju prikazalo da su putem analize književne reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu moguća čitanja kulture onoga doba, posebice društvenih sustava. Društvo se u svim navedenim primjerima prezentiralo represivnim mehanizmom koji restrikcije i norme provodi na tijelu subjekata te tako oblikuje njihove identitete, pri čemu se stvara primoranost preuzimanja društvenih uloga kako bi se očuvao uspostavljeni društveni poredak. U tom procesu često dolazi do maskiranja i 'lažiranja' vlastitoga sebstva u strahu od pogleda Drugoga, zato se može reći da se 'pravo *ja*' iskazuje često samo u imaginarnom, dok se u

realnom (javnom) mora najčešće skrivati, fabricirati i potiskivati. Pokazalo se dakle da tijelo nikada nije fiksiran, statičan ili dovršen entitet, čak ni singularan jer je uvijek povezan ili usklađen sa širim praksama, entitetima i procesima (Blackman 2008: 103). Iz te perspektive može se reći da tijelo nikada nije dato ili 'prirodno' jer se biološko tijelo neprestano prekriva društvenim značenjem, što se ilustriralo i u ovom potpoglavlju izdvojenim primjerima iz Kamovljeva opusa. Oblikovanje tijela unutar dominirajuće društvene paradigme bit će također primjetno u sljedećim dvama potpoglavljima u kojima će se tematizirati tijela buntovnika te žensko tijelo. U njima će biti vidljivo ne samo kako društveni mehanizmi moći proizvode tijela (normalizirana i nenormalizirana) nego i da se putem književne reprezentacije tijela može čitati tada nadolazeća kultura moderniteta.

3.2. Tijelo buntovnika

Da bismo dobili bolji uvid i razumijevanje Kamovljevih likova buntovnika, potrebno je ukratko reći nekoliko riječi o Janku Poliću koji je i sâm u hrvatskim književnim krugovima onoga doba bio označen buntovnom pojavom. Njegova buntovnost i nepredvidljivost bile su naglašene već za vrijeme školovanja kada je u četvrtom razredu sušačke gimnazije zbog sukoba s profesorom bio izbačen iz škole, da bi potom ponovo bio izbačen u petom razredu, ovoga puta iz senjske gimnazije. Nastavio je školovanje u Zagrebu gdje sudjeluje u protukhuenovskim demonstracijama te biva kažnjen s tri mjeseca zatvora. Gimnaziju nikada nije završio. Ogorčen aktualnim društveno-političkim zbivanjima, u srednjoj je školi organizirao tajno anarhističko udruženje *Cefas* kojemu je cilj bio bombardirati Hrvatsku i napraviti kaos. Upravo su anarhizam, nepredvidljivost, kaos te rušenje (hrvatskih) apsoluta dominantni motivi u oblikovanju Kamovljevih likova buntovnika. Unutar atribucije njihovih tijela nenormaliziranošću, radikalnošću i revoltom oslikava se položaj opozicije (prema drugim likovima, društvenim sustavima te institucijama moći), kao što je Kamov u ondašnjim književnim kontekstima bio označen boemom, psovačem, AntiJobom, odnosno onim koji stoji u suprotnosti prema dominirajućim paradigmatima želeći raskrinkati njihovu lažnost.

Nikola Polić u *Iskopinama* (1956) početke Kamovljeve buntovnosti locira u konviktu Ožegovićanum u kojemu je bio smješten nakon što je istjeran iz IV. razreda sušačke gimnazije. Iako je Kamov dotad bio gotovo fanatički vjernik, u pismu bratu Vladimiru otkriva da mu pravila konvikta ne odgovaraju zato što ne može imati slobodu izbora u knjigama i novinama, čime postepeno gubi poštovanje prema crkvenim propisima. Posljedično, njegova se uvjerenja mijenjaju te od fanatičnoga vjernika postaje fanatični ateist i buntovnik, odmičući se od ustaljenih konvencija: "On nije nama drugima bio nikako sličan, ni svojim mišljenjem, ni svojim postupanjem. Bio je prkosan, svojeglav, otporan i tvrd" (Polić, N. u PK1: 12). Bruno Popović (1970: 40) u svom djelu *Ikar iz Hada* Kamova naziva "anarhičkom opozicijom svemu" te govori da je "negirao sve predrasude jednog starog, gnjilog, cmizdrivog, samostanskog morala". Takva atribucija uočljiva je i u konfiguraciji njegovih likova obilježenih buntom prema dominirajućim društvenim vrijednostima, oslikanim prvenstveno unutar prezentacije njihovih tijela čija je prisutnost u pogledu Drugoga označena radikalnom i provokatorskom. Milan Marjanović u *Savremeniku* 1907. godine piše o Kamovu kao neobičnoj pojavi te neobičnom, iako još neizgrađenom talentu, Matoš ga otvoreno napada u članku *Lirika lizanja i poetika pljuckanja*, Krleža ga neprestano 'zaboravlja' objaviti, a Vladimir Čerina (1913: 139–140) ga u svojoj studiji stavlja u položaj 'spasitelja' hrvatske književnosti: "U svekolikoj našoj

književnosti, koja je najvećim dijelom sputana, uvučena, formalistička i tradicionalna... u svekolikoj toj našoj uniformiranoj, kukavičkoj i plahoj književnosti, ovaj je Polić od samoga Boga poslan (...)" Iako je Čerina Kamova označio pozitivnom i potrebnom pojavom u hrvatskoj književnosti, njegov stvaralački rad većinom je bio osporavan, pogotovo od dvaju hrvatskih velikana – Antuna Gustava Matoša i Miroslava Krleže. Matoš je bio vrlo neugodan u svom nastupu i stavovima ne samo prema njegovim djelima nego i njegovoj ličnosti, pa ga je, između ostaloga, nazvao "dijaboličarom idiotske poetike i kretenske retorike" (Polić 2017: 128). Ipak, nakon njegove smrti izriče da ne vidi tko bi ga mogao nadomjestiti u tadašnjoj omladinskoj misli. S druge strane, Miroslav Krleža je neprestano, možda jer je uvidio njegovu genijalnost, obustavljao izdavanje Kamovljevih djela, prvenstveno *Isušene kaljuže*, koja je izdana tek 47 godina nakon piščeve smrti. Budući da je primijećena sličnost Kamovljevih i Krležinih djela, posebice Kamovljeve drame *Mamino srce* i Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, novele *Čovječanstvo* i *Lede*, te *Isušene Kaljuže* i *Na rubu pameti*, pretpostavlja se Kamovljev utjecaj na umjetničku genezu Miroslava Krleže. Premda je Krleža Kamovu posvetio svoju novelu *Hodorlahomor Veliki* iz 1919. godine, već u pretisku 1923. tu je posvetu uklonio. Igor Žic (2017: 45), koji prema Krleži zauzima negativan stav, govori da je Krleža mrzio sve nadarene književnike, među kojima je bio i Kamov te da je "kao partijski komesar hrvatske kulture, nastojao zatrti svaki ozbiljniji i argumentiraniji spomen Janka Polića Kamova, kojeg je držao svojim najžilavijim neprijateljem, opasnijim i od Matoša".

Iz tih vrlo kratkih opaski može se primijetiti intrigantnost pojave Janka Polića unutar književnoga konteksta i hrvatske kulture, ali i njegov značaj te vizionarstvo kojim je možda i obilježio 20. stoljeće hrvatske književnosti. Njegovi su tekstovi ispunjeni motivima revolta (nacionalnoga, socijalnoga i individualnoga) te odmaka od dotadašnje književne tradicije, zbog čega ga se najčešće naziva avangardistom prije avangarde ili pretečom hrvatskoga futurizma. Mada se Kamov nikada nije nazvao futuristom, mnoge značajke toga pravca možemo pronaći u njegovim tekstovima. Jedan je i motiv bunta koji često tematizira u svojim djelima te kojim su konstruirani mnogi njegovi glavni protagonisti. Primjerice, pripovjedač u noveli *Sloboda* govori: "Moja je ćud – opozicija" (PK1: 432), a u istoj se noveli pojavljuje i rečenica u duhu futurizma: "Sve je brzina, momenat i nagon" (isto: 431), koja se asocijativno može povezati s Marinettijevom izjavom u *Manifestu futurizma* da je ljepota svijeta ljepota brzine. Nadalje, u njegovu pjesničkom opusu vrlo je prisutan motiv krika koji je karakterističan za avangardu, točnije ekspresionizam u kojemu se umjetnost percipirala krikom protiv očaja. Upravo će motiv očaja vrlo često atribuirati Kamovljeve likove-buntovnike koji unutar konteksta tradicionalne hrvatske kulture istovremeno vode borbu sa sobom i s Drugim, a posljedice navedene borbe

odražavat će se i u prikazima njihovih tijela – označitelja/označenika kulture čije norme provociraju. Iako je teško Kamova svrstati samo u jedan smjer, u njegovim je tekstovima zorno vidljiv odmak od tradicije i protivljenje starim vrijednostima te se unutar oblikovanja tijela njegovih protagonista može promatrati težnja prema novom poretku u kojemu je tijelo, u skladu s avangardističkim težnjama, oslobođeno od nametnutih, društveno promoviranih ideala.

Shodno tome, prezentacija tijela Kamovljevih likova buntovnika najčešće je atribuirana motivima neuklopljenosti i ne-normalnosti jer je već njihov tjelesni izgled upisano odstupanje od uspostavljenih normi⁶⁹. Stoga će neobičnost vanjskoga izgleda atribuirati sve Kamovljeve likove-buntovnike, a nemoralnim, radikalnim, provocirajućim idejama i nastupima prvenstveno će biti oblikovani likovi Ivo Maurović i Vladoje Sabljak u kontekstu činova osporavanja i rušenja uspostavljenih apsoluta. Slijedom toga, navedeni protagonisti najčešće su u Kamovljevu opusu označeni anarhističkim i rušilačkim nagonima, ali i revoltom protiv dominirajućih dogmi, ukorijenjenih u društvenom sustavu koji se prikazuje. Zato je moral česta kategorija osporavanja jer počiva na dogmama religije, označenih uzrokom lažiranja, maskiranja i skrivanja sebstva, što rezultira, kako tekstovi pokazuju, društveno kastriranim tijelima koji zbog straha od društvenoga kažnjavanja potiskuju prirodu vlastitih tijela (posebice seksualnu). Također, i Maurović i Sabljak obilježeni su motivom intelekta⁷⁰, genija, zbog kojega su percipirani drugačijim te nadmoćnijim u odnosu na ostale, pa se uz navedenu prevlast, kako će se prikazati, najčešće vezuje zločin i tragedija kao mogući metaforički prikaz opasnosti tijela koje svojom nenormiranošću prijeti društvenom sustavu.

Budući da su mnogi Kamovljevi likovi-buntovnici, iz perspektive ostalih, u tekstu percipirani poput luđaka i zločinaca, treba napomenuti da je Kamov izučavao Cesarea Lomborosa i njegovu teoriju o predodređenosti zločinca. U svom članku *O djelu C. Lomborosa* progovara o zločinu i zločincima te navodi da "zločin determinira ambijenat (fizički i socijalni) i *priroda* zločinca samoga, ne njegova »svijest« i »volja«" (PK4: 7), a to će se primijetiti i u konstrukciji njegovih likova navedenim u ovom potpoglavlju. Isto tako, navodi se da je čovjek-zločinac "odijeljen u fizionomiji, anatomiji i biologiji tijela" (isto), čemu nadodaje i amoral (odsutnost grižnje savjesti, perversnost), što je česta atribucija tijela Kamovljevih likova

⁶⁹ Navedeno je vjerojatna poveznica sa samim piscem kojega Milan Marjanović (1907: 702) opisuje sljedećim riječima: "Janko Polić Kamov. Neobična pojava. Neobična vanjska izgleda, neobične nošnje, duge kose, produljenih očiju i blijeđa i tamna lica; neobičnih ideja, nemoralnog pisanja i nastupanja, ali i – neobična talenta".

⁷⁰ Povezano s intelektualnošću likova, Kamov u pismu bratu Vladimiru (18. 8. 1907.) ističe vlastiti intelekt i pribavljanje znanja kao smisla života: "Zaokupljen radom i svojim mislima, bez znanaca, bez brljarija, bez trica – osjećam svoj intelekt sve stalnijim, razboritijim i jačim. Najposlije postajem onakim, kakim se jedamput idealizovah u mašti u praksi. Moj je život, tj. smisao moga života svađa se na ovo: (...) izgustirati ga u njegovoj najvišoj manifestaciji: *znanju*" (PK4: 285).

buntovnika koji se mogu prepoznati i u Kamovljevu komentaru o Lombrosovoj teoriji⁷¹: "Zločinci zauzimaju u društvu neki posebni položaj poput luđaka i genija i već je to moglo navesti Lombrosa na paralele. (...) Na geniju, jer je njegov duh tako daleko naprijed poodmakao, osvećuje se priroda baciv ga moralno i fizički unatrag. (...) On uživa u orgiji i tuđ je u familiji kao zločinci i epileptici" (isto: 164). Kako će se u analizi likova u ovom potpoglavlju istaknuti, odrednice luđaka, genija, moralne upitnosti, fizičkoga odudaranja, otuđenosti, pa i perverzije vrlo su primjetne u konfiguraciji Kamovljevih likova obilježenih intelektom, čak genijalnošću, koju Kamov u članku *Iz Venecije (Fragmenti studije)* povezuje s bolešću i psihozom. Potonje će itekako biti uočljivo u reprezentacijama ličnosti likova buntovnika koji se zbog svoga intelekta prikazuju superiornima, ali ujedno često vrlo nagonskima u svom odnošenju prema drugima, što nerijetko završava tragično.

U autobiografskim zapisima *Iskopine* Nikole Polića nalazi se dio Kamovljeva pisma iz 1907. godine u kojemu se ističe podvojenost čovjekove ličnosti: "Ja dijelim psihologiju čovječanstva na dva područja: onu instinkta i onu kulture. Kod prvoga su faktori i elementi osjećaji, fakta, mišići, spolno udo, iskrenost i egoizam; tj. sve ono što ide za tim da se udovolji seksusu i želucu; u drugom: osjetljivost, fraze, razgovor, obzir i laž: tj. altruizam: sve ide za tim da postaneš veliki faktor" (Polić Kamov prema Polić N. u PK1: 52). U toj podvojenosti mogu se prepoznati i obilježja Kamovljevih likova buntovnika koji su prezentirani radikalnim i nagonskim u odnosu prema kulturi čije temelje, poput avangardističkih umjetnika, smatraju lažima uspostavljenima radi ograničavanja čovjeka. U iskazu lika Srđana Krpana iz drame *Čovječanstvo* može se čitati prikaz nametnute uniformiranosti koja otuđuje čovjeka od samoga sebe, ali i drugoga, te gdje uniforma (odjeća) 'umrtvljuje' tijelo (PK3: 193):

Doći će drugi ljudi, bez cipela, steznika i salonroka... I neće se patiti ovakim stvarima, kad će priznati, da su se patili zarad – stvari... Naše su duše u vječnoj paradi, pozi i uniformi. Zašto smo naoružani uoči svesvjetskog mira? Zašto četiri petine našeg rada, mišljenja, čuvstvovanja i sposobnosti ulažemo na odijela

⁷¹ Kamov u svom članku *Lombroso (Fragmenti)* donosi kratki uvid u Lombrosovu teoriju o zločincima (PK4: 162):

Nije li sve udahnulo dah života u Lombrosovo djelo, oslobodiv njegovo oko svih bojadisanih naočala, kroz koje ostali vidješe čarobnu slobodnu volju i u čovjeku životinji koji slijedi slijepo svoje instinkte, rob prirodnih sila kojih nije sebi svijestan. Lombroso vidje bića kojih su djela različna od naših, kako im je različna i fizionomija, život i duševnost. Što nas rasplače, njih nasmija, što nas zapeče, njih ni ne gane. Ubijaju s tim ciničkim smiješkom, s kojim slušaju optužbu, obranu i osudu i s kojim polaze na vješala. (...) Oni su rođeni zločinci kao što smo mi rođeni i odgojeni čestiti ljudi.

U navedenim se rečenicama mogu prepoznati odrednice Kamovljevih likova buntovnika koji su najčešće označeni drugačijima od ostalih (tjelesno i duhovno), a vrlo često i u kontekstu zločina koji čine, slijedeći svoje nagone bez griznje savjesti (npr. lik Ive Maurovića, Vladoja Sabljaka ili Srđana Krpana o kojima će biti riječi kasnije).

kojih mi ni ne vidimo pravo na sebi nego ih gledamo na prolaznicima na šetalištu? A ona mala curica tone pred ispaćenim prstićima i na osami se gadi ili mili samoj sebi, jer je na njezinim cipelama uživala ulica... Idemo, živimo, prolazimo - a ono žive cipele i umiru noge... Ljubimo i stištemo - steznike... *Nasmijava se*. Kultura nas je unakazila... skinimo cipele i nećemo više s ekstazom ljubiti ni - noge... Bit ćemo hladni... samo će se topliti... misli...

U istaknutom se ulomku odjeća prikazuje društvenim znakom tijela i ličnosti u tijelu, no istodobno negacijom života u njemu, skrivenom pod maskom uniforme, na što ukazuju i ostali Srđanovi iskazi o povezanosti podređenosti Drugom i straha od njegova identificirajućega pogleda, npr.: "Misli se da ljudi trpe samo od bijede, gladi, bolesti i zime i dižu bolnice, pučke kuhinje, javne kuće, sirotišta... A koliki trpe od pogleda svijeta, od ovih pogleda, od kojih i za koje ostali žive..." (isto: 196). Kamovljevi se likovi buntovnici, stoga, prezentiraju u punini svoje iskrenosti⁷² kroz koju se oslikava njihova kontroverznost, a k tome i izdvojenost iz društva, pa se njihova tjelesna prisutnost često osjeća poput mitskoga lika Meduze koja istovremeno privlači i odvraća pogled. Unutar činova iznošenja istine, kako će u radu biti predstavljeno, reprezentacije buntovnih ličnosti variraju od slabih, patničkih ličnosti poput Marija, Drage ili Ive Sabljaka koji uništavaju sami sebe do gotovo demonskih ličnosti Srđana Krpana, Vladoja Sabljaka i Ive Maurovića, a na kraju i Drage, koji uništavaju druge. U iskazima Kamovljevih buntovnih likova Hrvatska je najčešće označena motivima pokorenosti autoritetima i društvenim dogmama te mjestom u kojemu se rađaju i stvaraju samo mediokriteti, stoga je prezentacija ličnosti i tijela likova intelektualaca-buntovnika često atribuirana opozicijom takvom sustavu, najčešće percipiranim zaostalim i potrebnim prosvjetljenja⁷³.

Sâm pisac u svom članku *Jedna neugodna notica* iznosi negativan stav prema Hrvatskoj: "(...) život bez života, društvo bez ljudi, ljudi bez čovječjega! Blažena zemlja, gdje ljudi umiru bez bolesti i gdje se rađaju djeca bez - koitusa!" (PK4: 19), a kasnije je u pismu bratu Vladimiru dodao i da je Hrvatska za "čovjeka idealistu isto što i samostan na čovjeka seksualca" (isto: 287). Motiv samostana (koji će kasnije iskoristiti u svojim *Samostanskim dramama*) Kamov koristi i u članku *Silvije S. Kranjčević* u kojemu piše da je "Kranjčević izišao

⁷² Težnja za iznošenjem istine i iskrenošću primjetna je i u Kamova koji, suprotstavljajući se svome kritičaru Matošu, kaže: "(...) ja sam (...) postigao to, da sam danas u svojim djelima jedan od najiskrenijih, najpoštenijih i najistinitijih ljudi, koji u Hrvatskoj pišu (podcrtao sâm J. P. K.)" (Polić Kamov prema Rosalba 2007: 303).

⁷³ Isto ističe Kamov u svome govoru *Riječ sakupljenim omladincima* u Lokvama 27. 7. 1902., nakon što je izbačen iz sušačke gimnazije: "(...) Upravo u nas Hrvata, u napredak nas tjera kukavna i nevoljna sadašnjost, tjera nas na to i napredak ostalih naroda, jer naš zastoje uz njihov napredak nije ni dizanje naroda nego smrt narodnom bivstvu." (Polić Kamov prema Poliće, N. u PK1: 13). Za provođenje toga napretka označuje inteligenciju, no naziva ih nepotrebnima jer o stvarnom životu ne posjeduju znanje. Upravo se takav negativan stav prema hrvatskoj inteligenciji prepoznaje u iskazima Kamovljevih likova buntovnika.

iz rimskog klerikata i katakomba da uđe u tminu, žalost i bolovanje velikog samostana što se zove Hrvatska" (isto: 210). Negativna atribucija Hrvatske motivom samostana asocira određenu zatvorenost i konzervativnost koja, pretpostavljeno, priječi napredak i razvitak novih ideja, a animozitet prema katolicizmu i samostanima, kako se saznaje iz Kamovljevih članaka i feljtona, stvorio je tijekom boravka u Italiji koju su tada potresali samostanski skandali⁷⁴. Sličan konzervativizam artikuliran je, primjerice, u iskazima lika Dragutina Dikića iz Kamovljeve novele *Ćuška*, koji također nosi odrednice buntovnosti, kada Hrvatsku opisuje kao "iscrpljenu, isisanu, izrabljenu i prostituisanu zemlju" (PK1: 309), a hrvatski narod označuje komotnim u svojem konzervativizmu, u čemu vidi zapreku u otkrivanju i prihvaćanju novoga: "Nitko nije riskirao, nitko poduzimao, nitko nije išao novim putem i zato nitko nije dolazio do – Amerike. Usmrđeni konzervativizam primao je novotarije, kad već ne bijahu – nove" (isto: 318). U takvom okružju tijela koja nose oznaku 'novoga', što će se analizom koncepta tijela u Kamovljevu opusu prikazati, bivaju obilježena društvenom prijetnjom i opasnošću ugrožavanja uspostavljenoga društvenoga poretka, ukorijenjenoga u tradiciji. 'Modernost' tijela se dakle, unutar tradicionalnih društvenih sustava, percipira negativnom drugošću koju treba ili normalizirati ili otkloniti radi očuvanja ustanovljenoga sustava vrijednosti.

Slika nepokretnosti naroda istaknuta je i u noveli *Bitanga* u kojoj se Zagreb naziva "Sjedištem" ispunjenim klupama i sjedalima (saborskim, vijećničkim, školskim, parkovskim, uredskim, kavanskim, kazališnim) na kojima vrijeme prolazi samo u sjedenju, besmislicama i opijanju, proizvodeći u takvoj atmosferi od intelektualaca ukalupljene i statične pojedince⁷⁵. U Bitanginu komentaru da se već tri godine nije opio jer je shvatio "da je to cilj naše inteligencije, problem našega naroda i svrha našega života" (isto: 455) hrvatsko se društvo figurativno označava trivijalnim strastima. Motiv nepokretnosti istaknut je i u iskazu lika Lovre iz *Historijata jednog članka*: "Počimamo uvijek kao i naši očevi i pradjedi i šukundjedi. Umjesto da nas dovedu na nivo svojega doba, ostavljaju nas da se sami do toga dokoturamo, da gubimo vrijeme, eneržiju i život. I koturaj se sâm - ne ide. Jer u ovoj se zemlji ni koturati ne možeš"

⁷⁴ Kamov u svom članku *Protiv moralne malarije*, motiviran pedofilskim skandalima u Milanu, iznosi vlastiti stav o povezanosti svećenstva i perversije, tj. pedofilije, pronalazeći uzrok upravo u kontekstu i funkciji samostana: "Ova je klasa kler, dovedena celibatom, uzgojem mračnjaštva, izolovanjem od svijeta, javnosti i svjetla i tminom samostana, a imajući sasma u vlasti djecu, za koju odgovaraju samo »bogu«, dovedeni su u priliku razvitome preverzitetu i zadovoljiti" (PK4: 43–44). U istom članku samostane izjednačava prostorima bolesti (malarije i sifilisa) te propagira borbu protiv 'mafiozne družbe' (klera) koju treba iskorijeniti. O navedenoj temi govori i u članku *Pošast. Samostanski škandali u Italiji* nazivajući skandale 'epidemijom otkrivanja' te navodi dva primjera zlostavljane djece,

⁷⁵ Kamov u svom članku *Moderna biblioteka kao pojava* komentira vrlo slično: "Mi smo Hrvati vrlo razgovorljivi i društveni: mi možemo dugo sjediti na šetalištu i u kavani. Ali ako nema velikih političkih događaja kao toljage, jaja, ćuške i klevete, mi ostanemo na najbanalnijem traču. Trač je tad jedina naša duševna gimnastika, i ako je duhovit, upotrebljavamo za nj isti izraz kao i za gimnastiku – seksualnu" (PK4: 157).

(isto: 279). U iskazu lika Marija iz istoga romana također se hrvatsko društvo opisuje negativno i ograničeno te se ukazuje na nemogućnost opstanka intelekta u takvom okružju: "Mora da ovo društvo nosi u sebi nešto od kukavštine, gluposti i službenosti, kad sve umno i karakterno ne može da se snađe u njem" (isto: 197). Potonje će se ponajviše manifestirati u oblikovanju likova Marija i Drage iz *Tragedije mozgova*, ali i Ive Sabljaka iz drame *Djevica*, a pokazat će se da u Kamovljevim djelima takva kultura 'izrađa' tijela pokretana rušilačkim nagonima, prema sebi ili drugom.

Slijedom navedenoga, dok su prikazi tijela već spomenutih Kamovljevih buntovnih protagonista Marija, Drage, Ive Sabljaka i Arsena Toplaka atribuirana slabošću i padanjem, prezentacije tijela ostalih likova intelektualaca-buntovnika obilježene su činovima padanja drugih u njihovoj prisutnosti. Nedokučivost i nepredvidivost njihovih ličnosti označene su uzrokom remećenja ostalih, najčešće demonstriranim motivom padanja tijela u nemoći pred njihovom pojavnošću. Također, njihova su tijela konfigurirana smrću, ili vlastitom (Marije, Ivo Sabljak) ili tuđom (Vladojev otac i brat, majka Ive Maurovića)⁷⁶. Nadalje, vrlo su često atribuirani činovima ispijanja alkohola⁷⁷, kontroverzom, skandalom te bezvjerstvom zbog čega unutar religijski-tradicionalnoga hrvatskoga društva bivaju izvrgnuti rugu, a njihova tijela bivaju označena opasnošću tradicionalistički postavljenom društvenom poretku. Shodno tome, Kamovljevi buntovni protagonisti oblikovani su društvenom pozicijom 'prijetećeg Drugog' zbog obilježenosti društveno-remetilačkim nagonima. Na primjer, lik Vladoja Sabljaka oblikovan je težnjama destrukcije društvenih postulata rušenjem statusa vlastite obitelji, narod dolazi prosvjedovati protiv 'preradikalnoga' Ive Maurovića, a Srđan Krpan imenovan je u tekstu rušiteljem idola, veličina i nadljudi. Također, Kamovljevi likovi buntovnici često su, osim intelektom, označeni prostorom osame, simboličkom izdvojenošću, otuđenošću od Drugoga, ali i figurativnim odsustvom života, što asocira, primjerice, motiv groblja u iskazima Drage iz *Tragedije mozgova*: "Previše smo na osami, daleko od života gradskoga, a ni groblje nije daleko" (PK3: 8) ili Dušana iz drame *Mamino srce*: "Sred takve tišine stanujemo. Čuješ i kako snijeg prši. Drijema se, zatvoriš oči i vidiš da je danas groblje prekrasno" (isto: 279). Isto tako, u opisu doma Srđana Krpana iz drame *Čovječanstvo* dominira motiv odsutnosti života kao metaforičkoga reprezentanta Drugoga: "Nema šetališta, nema tribina, nema javnosti... Nema

⁷⁶ Lik Drage dvostruko je obilježen. On ne uspijeva dovršiti čin ubojstva Marijeve ljubovce Anke jer biva ubijen od Đure. S druge strane, kod lika Srđana Krpana u drami *Čovječanstvo* ostaje u tekstu neizrečeno hoće li ubiti ženu Leu ili učiniti nešto drugo, no završna ga scena prikazuje u obliku predatora, zvijeri koja traži svoj plijen.

⁷⁷ To je vjerojatno poveznica s Kamovljevim bratom Nikolom, ali ponajviše Dragimirom kojega Nikola Polić u *Iskopinama* naziva alkoholičarem, a koji je svoj život završio samoubojstvom, što se pak može povezati s Kamovljevim protagonistima Marijem te Ivom Sabljakom, obilježenima upravo motivom alkohola i činom samoubojstva.

ljudi... Izvan života, izvan svijeta (...)" (isto: 184). Nastavno na to, u *Samostanskim dramama* izdvojenost se asocira motivom samostana, a dodatno se ističe u drami *Djevica* čija se radnja odvija u kući na osami⁷⁸. Kao što je već ukazano, navedeno se može tumačiti u obliku simboličke slike izdvojenosti tijela koje se osjeća oprekom Drugom, ali i slike izdvajanja tijela koje se odbija normalizirati i normirati, što će biti primjetno u prikazima likova analiziranima u ovom potpoglavlju.

Lirski subjekt u zbirkama *Psovka* i *Ištupana hartija* također je konfiguriran buntom protiv autoriteta Drugoga te je reprezentacija njegova tijela obilježena prevratom i pobunom prvenstveno protiv morala kao religijske kategorije⁷⁹. Istovjetno likovima prozih tekstova, lirski je subjekt prikazan izdvojenom pojavom koja teži prevrednovati, osporiti, pa i srušiti uspostavljeni poredak te donijeti čovječanstvu poredak prevrata, odnosno oslobođenje tijela od ropstva i "bičeva" zakonika. Takve prikaze tijela lirskoga subjekta moguće je čitati u obliku izlaženja iz okvira uspostavljenih normi i zakona (društva, ali i dotadašnje tradicije pjesništva), nasuprot ostalima epitetiranima mrtvilom i pustoši u sebi. Budući da "Polićeva osuda kršćanskoga morala inzistira na ironiji i psovci kao parolama svijeta bez božanske dogme" (Rogić Musa 2010: 9), tijela predstavnika zakona, poput Joba i Mojsija, atribuirana su porugom te prevarom čovječanstva, zbog kojih je čovjek rob, a lirski subjekt prognana i osamljena ličnost unutar svijeta okupirana religijskim dogmama.

U svemu se navedenom prepoznaju i autobiografske odrednice jer se Kamov zbog vlastitih svjetonazora u domovini "osjećao kao pod giljotinom" (Polić, N. u PK1: 35), zato mu je život bio prožet bjegovima iz Hrvatske, a skončan u dalekoj Barceloni 1910. godine. Odlascima u inozemstvo i povratkom u domovinu obilježeni su i likovi njegovih drama koji se vraćaju psihofizički drugačiji i promijenjeni. U opisima tijela likova Ive Maurovića, Vladoja Sabljaka, Ive Sabljaka te Srđana Krpana apostrofira se, u identificirajućim pogledima drugih, njihova tjelesna izmijenjenost, često atribuirana odrednicom mršavosti⁸⁰. Mršavost je čest atribut Kamovljevih likova patnika poput, primjerice, Marija, Drage, Ive Sabljaka te Ive Maurovića koji su u Kamovljevim dramskim tekstovima portretirani, u skladu s fizičkom 'isušenošću', ispaćenošću uma unutar društva koje ih ne razumije i prema kojemu zauzimaju položaj opozicije. Buntovnost njihovih ličnosti u tekstovima je iskazana činovima iznošenja

⁷⁸ I u noveli *Ćuška* spominje se prostor osame, koji je, kao i u *Historijatu jednog članka*, povezan sa seksualnom nevinošću pojedinih muških likova.

⁷⁹ To je, prema Rosalbi Asinu (2007: 303), bio i Kamovljevi cilj: stvoriti "generaciju antimoralnu (u starom shvaćanju morala) te generaciju antipoetsku u starom shvaćanju poezije: generaciju jednom riječi ateističku (...)".

⁸⁰ Nikola Polić u *Iskopinama* govori isto o povratku brata Janka u domovinu: "Ujutro, rano, spremajući se na kupanje, zastao sam pred kućom. Janko! Izmijenio se. Lice nabuhlo, a ipak mršavo" (Polić, N. u PK1: 20).

potpune istine s ciljem rušenja uspostavljenoga poretka zbog čega su svi prezentirani društvenom prijetnjom, što na kraju uzrokuje njihovu ili tuđu smrt. U iskazu Vladoja Sabljaka u drami *Djevica* o bratu Ivi kao pojedincu koji želi pobjeći od indoktrinacije hrvatske kulture unutar sebe (ali ne uspijeva) možda se i proročki prokazuje dvosmjernost sudbine Kamovljevih likova intelektualaca-buntovnika: "On ljubi jednu nevinost. Zato je sve moguće. On se je već drugdje razdražio, gdje je blud bez luđačke košulje, a nije ništa tamo naučio. Hoće, a ne zna, zato ne može. (...) Ubit će ili nju ili sebe" (PK3: 162). Prezentacijom sraza kulture i nagona (seksusa) ilustrira se borba u kojoj, kako tekstovi prikazuju, hrvatsku kulturu i njegove reprezentante najčešće nadilaze samo ona tijela koja bivaju promijenjena dugogodišnjim boravkom u inozemstvu – simboličkim predstavnikom moderniteta. Ostalima je predodređena smrt "živih u grobu", što će ponajviše biti tematizirano u drami *Tragedija mozgova*.

Zaključno, Kamovljevi likovi u ovom potpoglavlju konstruirani su ulogom nositelja 'istine' koja teži prokazati (hrvatsko) društvo kao uniformirano i ukroćeno prevladavajućim doktrinama, a njihova tijela funkcioniraju kao ploha odnosa kulture i sebstva. Dragomir Babić (1984: 234) govori da je Kamov na vlastitom primjeru potvrdio prirodnost ljudske pobune protiv svoje poniženosti i nesavršenosti te pobune protiv hrvatskoga građanskoga izrabljivačkoga društva koje je sagledao kao "zbir instrumentarija za manipuliranje čovjekom i njegovo podvrgavanje nehumanim, brutalnim društvenim mehanizmima, kojima je svjesno sapleten". Unutar konfiguracije Kamovljevih likova intelektualaca-buntovnika stoga se može čitati odraz kulture u kojoj se zazorno tijelo formira kao reakcija na represivnost njezinih alata. Takvo je tijelo prožeto rušilačkim nagonima, pa se u Kamovljevim djelima mogu promatrati prikazi tijela koja se ruše: tijela drugih pred prisutnošću buntovne ličnosti ili tijela samih likova buntovnika koji ne uspijevaju opstati unutar mediokritetske kulture. Tijelo se dakle može promatrati tekstualnim pokazateljem kulture i društva onoga doba, u odnosu prema kojima Kamovljev lik buntovnika zauzima formu provociranja, agitiranja i raskrinkavanja arbitrarnosti njihovih temelja. Analizom književne reprezentacije tijela buntovničkih ličnosti u Kamovljevim tekstovima prikazat će se mogućnosti čitanja ondašnje kulture, s naglaskom na prikazu prisutnosti različitih društvenih mehanizama disciplinacije i normalizacije tijela te posljedica pružanja otpora takvom sustavu, čime će se prezentirati da je tijelo uvijek-već sociokulturološki konstrukt.

3.2.1. Marije⁸¹/Drago

Onaj čas, kad se u ovoj tragediji prestanu gledati živi ljudi, a počinje opažati bezimeno društvo - neka se odmah spusti zastor.

Navedenim citatom započinje Kamovljeva drama u tri scene *Tragedija mozgova* koja tematizira prikaz odnosa likova intelektualaca, Marija i Drage, prema mediokritetskom (hrvatskom) društvu i obrnuto. Društveni mediokritet je pritom simbolički u drami označen motivima paučine, magle i kiše koja jednolično lupa po lubanji te motivom groba u kojemu je Marije jedini živ. Budući da je lik intelektualca u ovoj drami prikazan ispaćenim, marginaliziranim pobunjenikom osuđenim na ludilo i bijeg od stvarnosti, konstrukcije tijela glavnih protagonista Marija i Drage su, poput metaforičkoga odraza društvene marginalizacije, obilježene fizičkom inferiornošću te unutaršnjim nemirom prouzrokovanim neshvaćenošću u društvu koje ih okružuje. Stoga se motiv klina u drami javlja nekoliko puta, koji je, kako će se pokazati, moguće tumačiti simboličkom slikom tragedije i smrti mozgova unutar prevladavajućega društvenoga mediokriteta. Primjerice, u Draginu iskazu apostrofira se klin u vlastitom mozgu te nadjačanost mozga paučinom ("Vidiš ovo dovodi – ja znam da je to klin, što sam ga zabio u mozak, oko kojega prede pauk paučinu, a ona bjelkasta mu je magla prelo. (*Strašljivo, suludo*): I prede, prede, prede... a mozga sve manje, sve manje... manje... a paučina sve gušća, sve gušća, gušća... i u nju uloviše mene", PK3: 40), što u drami funkcionira kao simbolička slika 'živinske' kulture koja uništava intelekta. Motiv klina kao simbola smrti mozga, sumraka razuma i intelekta javlja se i u Marijevu iskazu o vlastitom stanju: "Nervoznost, besanica, slomljena misao i klin u mozgu, oko kojega se kupi paučina..."⁸² (isto: 20), a njegova je ličnost, simptomatično, oblikovana žudnjom za zaboravom i bijegom, prvo u alkoholu, a potom u vlastitoj smrti kao konačnoj pobuni protiv apsurdna života ("Najljepša je smrt, braćo, pijan umrijeti", isto: 10). Prema Sabljaku (1995: 106), Marije je osoba u kojoj postoji "ontološka prisutnost bitka koji je neograničen, neodređen i besadržajan te je, kao takav – lišen svakoga određenja, zapravo ništa". Takvo ništavilo unutrašnjosti ilustrirano je motivom njegova nihilističkoga i autodestruktivnoga ponašanja u činovima razaranja vlastitoga bića

⁸¹ U drami se pojavljuju dvije inačice imena: *Marij* i *Marije*, a u ovoj će se disertaciji koristiti inačica *Marije*.

⁸² Motiv klina spominje i Janko Polić Kamov u jednom u svojih tekstova o Barceloni, datiranom 3. kolovoza 1910. godine, koje Nikola Polić donosi u svojim *Iskopinama* (PK1: 218): "Godišnjica tzv. srpanjske revolucije napuni me žalosnim raspoloženjem. Neki dan planuše povrh moje glave dva revolvera štrajkaška hica i ovo se raspoloženje uveća. (...) I zabolio te glava kao da ti lubanju zabijaju u klin ili kao onom nesretniku u *Prokletstvu* i tad osjetiš da je osobna sigurnost, sloboda kretanja i riječi – zrak".

alkoholom, ironično, na vlastiti rođendan. Prikazano je da borba intelekta i nagona za samoodržanjem dovodi do sloma i raspadanja njegova *ja* koje život poima apsurdom čiji je završetak uvijek smrt⁸³. S obzirom da je u lik Marija upisan odmak od vladajućih dogmi ("Razumij: ja sam bezvjerac i ne potpadam pod sakramente", PK3: 11), konfiguracija njegova tijela odmah je na početku povezana s odrednicom otklona. Oblikovan je motivima suprotnosti prototipnoga jakoga, snažnoga i muževnoga muškoga tijela ("Mršav je, crn, blijed, s velikim, naivnim očima i prekrupnim obrvama. Crni rijetki brk zafrkao. Ima nešto simpatično, gotovo žensko na njemu", isto: 9), tj. manjkom zdravoga, potentnoga muškarca, pa recipročno biva asociran ženom koja se u navedenoj drami prezentira inferiornim bićem iz perspektive muških protagonista. Može se argumentirati da je u ovom slučaju tjelesna reprezentacija obilježena svojevrsnom slabošću proporcionalni odraz slabosti *ja* koje se ne uspijeva održati, već žudi za zaboravom i 'umrtvljenjem' *ja*/tijela u alkoholu. Predispoziciju slabosti oslikava i podatak da je Marije prijetio dvjema ženama samokresom, ali ga istovremeno, prema Draginoj pretpostavci, nije imao snage povući na sebe. Sagledavajući prezentaciju Marijeve fizičke nedostatnosti i umne nestabilnosti iz pozicije ondašnjega buržoaskoga i kapitalističkoga svijeta, utemeljenoga na brzini, snazi i napretku, moguće je u njoj čitati odraz represivnih režima moći koji takva tijela, prijeteća društvenom i nacionalnom opstanku, teži normalizirati ili, u slučaju otpora, ukloniti. S obzirom na navedeno, Marijeva smrt (a kasnije i Dragina) može se poimati metaforom društvenoga sustava koji potrebuje stabilna, zdrava i snažna tijela za vlastiti opstanak i progresiju, stoga zazorna tijela, suprotna normi, moraju biti odstranjena. Foucault je u svom djelu *Znanje i moć* (1994b) biološke odrednice tijela označio relevantnim čimbenicima gospodarskoga upravljanja te je ukazao da se tijelo – tijelo pojedinca i tijelo populacije – u ekonomskom smislu počelo sagledavati prema njegovoj iskoristivosti, isplativosti ulaganja u nj, sposobnosti da bude svrsishodno istrenirano, izgledima za preživljavanje, izgledima za bolest ili smrt i sl. Srodno tome, u Kamovljevu se tekstu unutar prezentacija tijela likova Marija i Drage, obilježenih mršavošću i psihičkom neuravnoteženošću, implicira manjak društveno-ekonomske vrijednosti, što se u drami može promatrati i u prikazu društvene preferencije tjelesno-reproduktivnoga (simboliziranoga opstankom animalnih, "živinskih" likova Đure i Anke⁸⁴) nad intelektualnim (simboliziranim doslovnom i figurativnom smrću mozgov likova Marija i Drage).

⁸³ Kako se doznaje iz *Iskopina* (Polić, N. u PK1: 27–28), lik Marija je zapravo preslika Janka Polića Kamova koji se tijekom sastanka s bivšim prijateljima revolucionerima toliko opio da je počeo buncati o samoubojstvu. Poslije su ga našli nepoznati ljudi kako leži u kanalu te nepomična, gotovo paralizirana, donijeli kući.

⁸⁴ Marijeva ljubovca Anka odmah nakon njegove smrti ostvaruje ljubavni odnos s Đurom, zbog čega ih Drago imenuje "živinama", označavajući ih reprezentantima animalističkoga društva koje satire intelekta.

Lik Drage, o kojemu će više riječi biti u potpoglavlju 3.4.2. *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*, konfiguriran je u formi Marijeva Doppelgängera, nastavljača njegove ličnosti u sebi, ispaćenoga individualca pokretanoga mišlju i znanjem te koji, iako ulazi u odnos s gazdaricom, ženu (kao i Marije) označuje kradljivicom vremena i remetiteljicom muškoga mozga. Seksualnost se kod obojice percipira nužnošću i muškom potrebom, no istovremeno korakom unazad jer je žena u tekstu označena privlačnošću tijela, a ne uma, što se poima zaprekom razvoja (muškoga) intelekta, o čemu će biti riječi u potpoglavlju 3.3. *Žensko tijelo*. Već se u početnom opisu Dragina tijela ističe njegova sličnost s Marijem: "Drago je obučen, ali se ne miče s kreveta. Zgrčio se, onizak, širok, s izbočenim jabučicama i preširokim čelom; mršav je i ispaćen, rekao bih više od misli, no od rada" (PK3: 7). Zajedničke odrednice mršavosti, očiju i prefiksa *pre* u negativnom kontekstu sugeriraju odmak od norme prototipno jakoga muškoga tijela, a podatak da su obojica obilježena motivom alkohola može se tumačiti izrazom unutarnje borbe samoodržanja u društvu koje, kako je i u tekstu indicirano, takva 'nezdrava' i prijeteća tijela teži otkloniti ("Ona [*priroda, op.a.*] hoće zdravo, ne bolesno", PK3: 39).

Oboje su, dakle, portretirani inferiornima prototipnoj, tjelesno potentnoj muškosti koja se u drami postvaruje unutar konfiguracije tijela lika Đure kao simboličke oznake poželjnih vrijednosti prikazane kulture. On je, za razliku od izvaranih tijela intelektualaca Marija i Drage, oblikovan tjelesnim odrednicama poželjnoga muškoga tijela i muške potencije: "Đuro se pere zadihavajući se od živahnih kretnja. On je ogroman, krepak i snažan. Plavokosi, zdravi varvar" (isto: 7). Nadalje, u tekstu je atribuiran komparativima "slađi, muškiji", a budući da je funkcija komparativa usporedba, tj. označivanje većega stupnja određenoga svojstva, ovdje je i jezičnim znakom ukazana društvena superiornost jakoga muškoga tijela te ujedno inferiornost fizički slaboga. Odnosno, i u Kamovljevu se tekstu može iščitati da je norma muškosti utkana prvenstveno u biološku datost tijela čiju pozitivnu ili negativnu označenost promoviraju društveni mehanizmi moći (usp. npr. Laqueur 1990, Lugarić Vukas 2016, Uzelac 2016). U tome je moguće promatrati težnju modernoga (buržoaskoga) društva za povećanjem produktivnosti i iskoristivosti kapitala, pa se prikaz slaboga i nemoćnoga tijela ispaćenoga intelektualca može percipirati simbolom poraza intelekta pred sve prisutnijim mašinerijama novca industrijskoga doba. Iz te perspektive, konfiguracija Đurina tijela mogla bi se interpretirati društveno-poželjnom slikom tijela muškarca, povezanom s interesom upravo za tjelesno i karnalno,

nasuprot intelektualnom⁸⁵, artikulirano npr. u Đurinu iskazu: "Isušiti se nad knjigom – to nije život... Ljubav, vino, ples, ovo je život!" (PK3: 15). U njega je upisana gotovo darvinistička ilustracija društva koje vreba i satire slabije, stoga su i didaskalijski opisi njegovih tjelesnih izraza često obilježeni "živinskim", poput: *brutalno, pri čem iznikne po neobičnom sladu vora njegova lica osebiti, čisto živinski, ubitačni izraz: Marš!!!* (isto: 9). Posebice je to istaknuto na kraju drame u prizoru Đurina ubojstva Drage (simbolično – kuferom krcatim knjigama zbog čega na kraju postaje "gluh, nijem, slijep⁸⁶ i - glup", isto: 44), kojim se figurativno oslikava poraz intelekta pod jačinom Đurina "živinskoga" tijela - sinegdohičkoga reprezentanta društvene moći koja marginalizira ili, u ovom primjeru, uklanja 'nepodobne' (PK3: 44):

(ko ono jedamput za onog poslijepodneva – izrastao u ogromnosti, bestijalnosti, ubitačnosti – ko vuk, kad grabi za plijenom, ko vučica kad brani mlade i digavši kufer krcat knjiga, podavši mu deseterostruku težinu svojim nabreklih mišicama, učinivši ga živim svojom groznom, nepromišljenom namjerom – spustio ga na tjeme, što preslabo zaštićivao jedan mozak, na lubanju, što propuštaše nabujalost moždana, na čovjeka, što je pošao da satre živinu⁸⁷): Crkni!!!!.

Izdvojeni tekst Dragu označuje čovjekom i karakterizira mozgom, dok je Đuro označen životinjskim i nagonskim, što upotpunjuje stvaranje metaforičke slike 'predatorskoga' karaktera društvenih sustava koji anuliraju 'plijen' kako bi sebi osigurali opstanak. Takav prikaz društva pronalazi se npr. u mnogim sociološkim studijima, pa, primjerice, Engels (2014) piše da se društva temelje na proizvodnji sredstava za život i proizvodnji ljudskih bića (reprodukciji) kojima su uvjetovane društvene institucije - u proizvodnji rada s jedne strane i obitelji s druge. Slično piše Foucault (1994b) koji navodi da strategije moći "politički zaposjedaju tijelo" jer ga povezuju s ekonomijom njegove upotrebe, odnosno uporabom tijela kao proizvodne snage, tijela koje je proizvedeno kako bi bilo kontrolirano, identificirano i reproducirano, stoga se discipliniranjem tijela zapravo regulira i cjelokupna populacija. U Kamovljevoj se drami društveni ideal proizvodnje tijela može promatrati u prikazu odnosa Đure i Anke, utemeljenom na ideji braka kao reproduktivne zajednice, na primjer (PK3: 36):

⁸⁵ Navedeno je vidljivo u prikazu Đurina odnosa prema Anki koju gleda kroz prizmu tijela, a ne uma, te ostvaruje s njom ljubav nakon Marijeve smrti, zbog čega ih se u tekstu, kako je već navedeno, označava motivom živine kao simbolom pobjede animalnoga nad intelektualnim.

⁸⁶ Izdvojeni citat pomalo asocira poznate ilustracije tzv. *triju mudrih majmuna* u prikazu majmuna koji prekrivaju svoje oči, usta i uši, što bi moglo u kontekstu drame *Tragedija mozga* sugerirati devoluciju čovjeka na razinu životinje i nagona, nasuprot intelektu.

⁸⁷ Živina se ovdje odnosi na Anku koju je Drago htio ubiti fizičkim činom gušenja jer ona, prema njemu, predstavlja društvo koje ne cijeni i ne razumije vrijednost intelekta.

ANKA: Ja sam snivala budućnost, ljubav, ženidbu... (...)

ANKA (*gluho*): Nikada me on [Marije *op.a.*] ne bi bio uzeo. Ostala bih usidjelica. (...)

ĐURO (*šapće*): Ovako zagrljeni poći ćemo kroz svijet. Ni smrt nas neće rastaviti. (...)

ANKA (*stisne se čvršće uza nj*): Ko nam šta može...

ĐURO (*tihim smiješkom*): Skakutat ćemo i pjevati, a kad nam promuknu grla - ljubiti ćemo - dijete.

Međutim, iz perspektive likova intelektualaca Marija, a posebice Drage, takav je odnos označen "živinskom" kulturom koja priječi napredak intelekta, čak i njegov opstanak, što je vidljivo npr. u Draginu iskazu: "Razumjeste Marija ko onaj tamo mene. Ali vi se ljubite preko živog mrtvaca i rugate preko suludog umnika! Vi, živine! Carstvujete u toj zemlji i samo s gluposti ubijate intelekt!" (isto: 44). Iako je poveznica Đure i Drage čin usmrćivanja drugoga⁸⁸, Dragin se čin predstavlja opravdanom pobunom – živina se mora satrti da bi opstao čovjek. Navedeno bi se, u prenesenom značenju, moglo artikulirati u obliku otpora sustavu u kojem je čovjek sveden na proizvodnu (tjelesnu) snagu, promovirajući podčinjenost nametnutim zakonitostima kroz 'pravilnu' uporabu tijela, a u službi održavanja zajednice/populacije. U takvom sustavu, kako pokazuje Kamovljeva drama, onaj koji nije tjelesno nego samo umno (re)produktivan biva osuđen na nestanak svoje vrste, tj. na smrt, što se može prepoznati u Draginu iskazu: "Živila živina – ona je život! A ti – crkni!! Smrskaj se, lubanjo (...)" (isto). Drago kasnije poentira da su i on i Marije, kao predstavnici 'neprirodnoga', bolesnoga, zapravo proizvod okoline, točnije prirode te na Đurinu tvrdnju da priroda hoće zdravo, ne bolesno odgovara: "A bolest nije priroda? A otkle je onda došla? Pala s neba? Ne, sve je priroda i - neprirodno. Ali mi se neprirodnjaci bunimo protiv svakih prirodnjaka. Zovi nas rastrovnicima, razornicima njezinog organizma i autoriteta, ali mi smo se u njoj rodili. Pa reci: kankr!... Reci: bolest, što paralizira njezina uda i organe... reci: tumori - ali u njoj su i iz nje nastali" (isto: 39). Na temelju potonjega iskaza, te dosad navedenoga, može se argumentirati da je u Kamovljevoj drami *Tragedija mozga* moguće čitati sliku društva i njegovih mehanizama proizvodnje istine o tijelu koji se prezentiraju izvorom interpretacije te potom klasifikacije tijela u kategorije. Također, navedeno podrazumijeva postojanje normalizirane, podčinjene i k tome proizvodne mase, ali i pojedinaca koji svojom 'nenormalnošću' potvrđuju zapravo postojanje sustava normi te institucija moći koje ih promoviraju.

Slika pomirenosti i pokorenosti dominirajućim društvenim vrijednostima te ukalupljenost unutar mase izražena je npr. u Đurinu iskazu: "Jedan čovjek niti može stvoriti niti promijeniti zakona" (isto: 27). S druge strane, u Draginu odgovoru: "Zakoni su za ljude, a

⁸⁸ Drago pokušava usmrtiti Anku, a potom Đuro usmrćuje njega.

čovjek, ako hoće, može ostati čovjek" (isto) impliciran je odnos *ja – masa* koji se razgraničuje pomoću odnosa pokoravanja uspostavljenim autoritetima ili njihovu oponiranju. Međutim, u sljedećem Đurinu ironičnom komentaru o Marijevu truplu: "Neka ostane dakle čovjek i nek se usmrđi tu" (isto) oslikava se nemoć pojedinca pred autoritetom zakona jer se, kako prikazuje drama, tijelo bezvjerca Marija ipak mora, u skladu s crkvenim naukom, pokopati⁸⁹. Odnosno, i mrtvo se tijelo pokazuje plohom zakonâ koji na nj upisuju vlastite propagirajuće (religijske) vrijednosti, bez obzira na osobu koja je tijelo nastanjivala. U tom je primjeru uočljivo da se putem književne reprezentacije tijela mogu čitati društveni mehanizmi koji regulatorno-represivnim strategijama normalizacije potiskuju/istiskuju pojedinačni individualitet u korist kolektivnoga s ciljem održavanja vlastitih paradigmi (Vidi potpoglavlja 2.1. *Tijelo u društvenom poretku*, 2.2. *Tijelo kao norma* i 2.3. *Tijelo i identitet*).

Društvo prikazano u drami se iz tih razloga, zbog svoje usredotočenosti na materiju i tjelesno, a ne umno, imenuje grobljem zato što "promiče mediokritete, a ubija talente... Jer ono je groblje a mrtvacima je u grobu dobro..." (isto: 40). S obzirom na to, koristi se znanja percipira samo u obliku kakve tržišne robe kojom će se privući žena, pa Marije o društvu komentira: "Prestasmo kod većine, kod mesa i kosti. (...) A ova je većina naše društvo. (...) Slušajte im razgovore. Njihova struka ulazi za dublji kaki vic ili imponovanje; njihovo svestrano znanje za aferu koje sulude princese ili cirkus; njihova duhovitost za bokove konobarice, a njihov zanos za lakirane cipele i potreptaj čije visoke, mršave ruke po njihovim krepkim, herkulskim ramenima" (isto: 19). Atribucija društva motivima mesa i kosti upućuje na društvenu fokusiranost na tjelesno, gdje se intelekt kapitalizira samo u svrhu postizanja užitka u karnalnom. Nadalje, u tekstu je iskazano da motiv mesa i kosti za Marija, kojega Drago označuje "intelektom među mesom", nosi simboličku oznaku društva izjednačenoga grobom unutar kojega je život intelektualca predodređen za postepenu (auto)destrukciju: "Grob, rekoh, to je naše društvo... I ja se probudih u tome grobu... Živ među mrtvacima kojima je dobro⁹⁰... I onda izgrizao usne, razderao meso, uništio se sam, pošto sam bacio zadnji i prvi pijev – labuđi pijev – božansku, satansku, veličanstvenu psovku (...)" (isto: 13)⁹¹. Slika društva kao groba

⁸⁹ U Draginu iskazu (PK3: 26): "Neka bude sprovod doličan i dostojan ne njega, nego društva kojemu bijaše članom" potvrđuje se 'poraz' individualnosti pred društvenim autoritetom.

⁹⁰ Ivo Maurović u drami *Na rođenoj grudi* govori isto kada opisuje sadika (što je simbolički prikaz njega samoga): "A ono on trga svoje usne, samoga sebe (...) Nema u njega smijeha – dreka, lelek, jauk, kletva. Ko živi na grobu mrtvacu..." (PK3: 55). Također, u navedenom iskazu može se promatrati povezanost lika Marija i Janka Polića Kamova, koji, prema opservacijama njegovog školskoga prijatelja Mije Radoševića (1910: 740), objavljenima u *Savremeniku*, govori: "Ja sam u grobu, živ sam u grobu i čitava je Hrvatska za mene samo jedan grob. (...) Ili ću se ubiti – ili ću otići". Radošević (isto: 741) također opisuje da je Kamov u zadnjim godinama života postao "tih, miran, uglađen – žena. Prava, pravcata žena", što je dodatna podudarnost s atribucijom Marijeva tijela.

⁹¹ Motiv živih u grobu, čiji je odnos prema društvu pretočen u psovku, javlja se i u Kamovljevoj zbirci *Psovka* u pjesmi *Finale* gdje lirski subjekt kazuje: "(...) grob je dom moj – veliko grobište duša. (...) / O grobište duša,

onih koji se odupiru odigravanju pretpostavljenih društvenih uloga može se tumačiti indikatorom moći represivnih mehanizama normalizacije čiji je cilj različitim strategijama ukloniti devijacije u/na tijelu. Ironično, prikaz Marijeva tijela na početku drame obilježen je motivom *klade* u mrtvilu pijanstva te ponovo na kraju u samoj smrti, poput personificiranoga prikaza 'teretnosti' devijantnoga tijela koje kultura sagledava utegom vlastitoga napredovanja, a koji posljedično postaje utegom i vlastitoga *ja*, završavajući (auto)destrukcijom.

Motiv zahrđaloga klina na zidu sobe mogao bi se, dakle, povezati s motivom figurativnoga klina u mozgu jer su svi 'mozgovi', kako je prikazano u drami, predodređeni da unutar društvenoga mediokriteta završe u grobu. Suprotno mrtvilu kojim je okružen, prikazano je da u Mariju želja za znanjem, 'vađenjem klina' iz mozgova i 'buđenjem' društva izaziva vrućicu koja bi se mogla percipirati metaforičkom slikom pobune tijela u obliku reakcije na 'bolest' društva – u ovom smislu društvenu intelektualnu inerciju, antonimičnu suvremenoj kulturi zasnovanoj na dinamici, gibanju i promjenama. Slijedom toga, čin prenošenja znanja drugima označen je pokretačem određenoga delirija u tijelu, nečega "što zadivljuje, što oživljava, nešto što daje energije i onome što je na rubu groba" (isto). Međutim, iako um pokreće i oživljuje tijelo, demonstrirano je da realnost društva koje ne cijeni znanje, nego glupost i kavansko pretvaranje, koje se "sigra s lancem"⁹² i "gleda u cipele" pretvara pojedinca u nemoćnu ličnost, nemoćnoga tjelesnoga obličja. Prikaz Marijeve neshvaćenosti unutar društva sličan je prikazu neshvaćenosti genija kako ju, u kontekstu avangarde, iskazuje npr. Donadini (1917: 138): "To, što genij ostaje neshvaćen, posve je prirodno. Bilo bi i čudo, da netko kaže nešto apsolutno nova i da ga shvate ljudi njegovog vremena. I zato (...) jer pripada drugom svijetu, i jer jasno vidi, zašto su drugi slijepi, morao bi – kad bi htio da bude shvaćen – praviti čudesa i dati slijepcima da vide, a gluhima da čuju". Motiv klina u mozgu stoga bi se mogao simbolički dvostruko označiti: kao klin koji Marije ne uspijeva izvaditi iz mozga društva te kao klin koji društvo zadaje Marijevu mozgu. U skladu s tim, unutar prezentacije intelekta koji je u mediokritetskom društvu osuđen na "tragediju mozga", "klin u mozgu" i "paučinu u mozgu", potpunu pasivnost koja ubija, može se promatrati i uzrok Marijeve autodestrukcije koji

domovino moja sumorna; pjevaju moje usne i pjesma je moja psovka; ona je očaj i bijes i srdžba je u boli njezinoj;/ kratka je i mahnitna ona ko krik probuđenoga u grobu" (PK1: 78). Tijelo u poziciji otklona od Drugoga hiperbolički je prikazano jednim živim među mrtvima te izrazom oćajanja u formi psovke ili neartikuliranoga krika – ekspresionističkoga oblika pobune protiv tipizirane percepcije života.

⁹² Budući da je lik Đure označen predstavnikom mediokriteta društva, i on je, prilikom Dragina monologa o Mariju i propasti intelekta, obilježen šutnjom i sigranjem s lancem: "Đuro se zamislio sigrajući se lancem" (PK3: 40). Glagol "sigrati se" javlja se, očekivano, i kod Anke kada odgovara Đuri na pitanje je li uistinu mogla voljeti Marija: "Ne znam. Ja nisam ni onda znala... Bila sam dijete... Sigrala sam se" (isto: 36).

se u smrti sâm odstranjuje, čime figurativno i avangardistički daje sâm sebe u odbijanju pokoravanja prevladavajućim paradigmama.

U drami je predočeno da za takvo tijelo u prikazanoj mediokritetskoj kulturi nema mjesta te da ga se posljedično podvrgava procesima disciplinacije u svrhu normaliziranja, što se potvrđuje u Marijevu iskazu: "Da, uzeše bič, bič, žestoki bič u još žešćim rukama i išćeraše me, izbaciše, izbaštiniše – pse nahuckaše na mene – i više – uzeše redara i ko skitnicu otpraviše iz grada i ostaviše pustome, sablasnome, seoskome drumu. (*Oči ko da se napuniše nemoćnom srdžbom (...)*)" (PK3: 19). U potonjem iskazu može se uočiti slika represije mase prema (izdvojenom) pojedincu u obliku kažnjavanja, fizičkoga odstranjivanja te ekskomunikacije, u čemu je moguće prepoznati društveni instrumentarij koji 'korigiranjem' tijela pojedinaca provodi stvaranje i održavanje kolektivne svijesti o dobrobiti nacije kako bi se ista ta nacija održala i multiciplirala (usp. npr. Foucault 1982, 1994a, 1994b). Individualno je tijelo dakle, kako navodi i Turner (2008), neprestano podvrgnuto procesima regulacije radi dobrobiti stanovništva, pa se kontrolom individualnoga tijela regulira zapravo cjelokupna populacija, što pokazuje da je tijelo temelj društvenoga aparata. U *Tragediji mozgova* prikazano je da Marije u takvom 'karnalnom' sustavu, kao reprezentant marginaliziranoga buntovnoga intelektualca, koji prebiva na granici opstanka i nestanka, osjeća slutnju smrti koja nadolazi; on je "živ u grobu" te je njegova smrt neminovna. Konfiguraciju lika Marija tako je moguće sagledati u obliku metafore sustava u kojemu opstaju oni pojedinci koji ne provociraju uspostavljene granice, već služe njihovu funkcioniranju i održavanju.

U opisima Marijeva odnošenja prema Drugom iskazuje se njegova otuđenost od društva i svega što društvo prezentira te nameće kao istinu, primjetno npr. u didaskalijskim prikazima reakcija njegova tijela na unutarnju borbu s vlastitim mislima. Marije govori: *gorko/ nervozno/ bolno, razočarano/ običnom svojom gorčinom/ gorko naivno/ užasno turobno/ sjetno/ prikriveno nijemo/ prikriveno bijesno /ogorčeno / kroz nezgodni tihi smiješak/ turobno/ duboko, zatvoreno, muklo/ zapuhano, kao da suzdržava plač/ u deliričnoj ekstazi* i sl. U tekstu se saznaje da unutarnja borba datira od trenutka saznanja da društvo proizvodi istine koje se besprigovorno preuzimaju, odnosno da se kroz moć društvenih mehanizama nameće znanje koje se potom pretvara u neupitne istine. Isti prikaz proizvodnje istine donosi, primjerice, Foucault (1994b) označujući društva formacijama moći s vlastitim režimima istine kao instrumentima vladavine. Ističe da društveni aparat sugerira istinu i znanje koje pojedinci neprimjetno prihvaćaju, postajući time instrumentom društvenoga nadzora, tj. da se znanje proizvodi i distribuira u skladu s vladajućim režimom istine i njegovim potrebama. S obzirom na to, identiteti se pokazuju umjetnim tvorevinama, a nikako prirodnim konstruktima.

U takvom okruženju pitanje istine za Marija, kao i sâm život, postaje pitanje apsurdna jer se istina pokazuje samo proizvodom društva kao što je i smrt proizvod života. Stoga pojedincu preostaje prihvatiti ili odbaciti istine, s mišlju da oba puta vode do apsurdnosti života koji uvijek završava smrću. Egzistencijalistički pogled na život i znanje o smrti koja nezaustavljivo dolazi predstavljani su unutar prezentacije Marijeve ličnosti atribuirane mozgom koji se želi osloboditi probadajućega klina u neprestanom podsjećanju na tragediju neizbježnosti smrti. Prikazano je da se tada um teži zaokupiti zaboravom, a tijelo se osjeća teretom kojega jedino zaborav, odnosno smrt može odriješiti, u čemu se tijelo prezentira onako kako ga percipira fenomenologija - utjelovljenom sviješću. Takva neravnoteža u tijelu, uzrokovana unutarnjom borbom s vlastitim umom, predložena je uzrokom stvaranja individue koja u svemu vidi neprijatelja, pa konačno i u samom sebi. "Razoriti samoga sebe", kako kazuje Drago, Marijeva je oznaka očajnika, no njegova nemoć ponovo je iskazana u činjenici da nije imao snage povući samokres na sebe, tj. dopušta da ga ubije Drugi (alkohol, u podlozi društvo). Težnja da se odvoji od drugih oslikana je ponajbolje u prizoru samostalnoga Marijeva 'odlaska u smrt' jer iako poziva Dragu i Đuru da mu se pridruže u ispijanju alkohola, zna da će poziv biti odbijen zbog njihove pasivnosti. Tim pozivom i smrću njegovo se *ja* potvrđuje ipak određenim dijelom aktivno i pobunom protiv apsurdna života te se, premda nakratko, produžuje i opstaje u liku i tijelu Drage koji će nakon Marijeve smrti postati njegov dvojniki.

Konfiguracije ličnosti Marija i Drage obilježene su na kraju slomom intelekta koji dovodi do otuđenja od svijeta, a nadasve oćajanja. Sabljak (1995: 108) njihovo oćajanje opisuje kao bolest vlastitoga ega, oćajanje pasivnoga *ja* u kojemu se želi biti sâm sa sobom. Obojica bježe u vlastitu unutrašnjost, u vlastiti um obuzet egzistencijalizmom, pa ih se u tekstu portretira izgubljenim i nihilistićkim lićnostima probodenih mozgova. Prikazi njihovih tijela oznaćeni su motivom "slabijeg" te ispaćenošću uma u društvu koje ne razumije njihov mozak, kulturi koja ubija i guši intelekt. Suvremenost društva i literature o kojoj Marije govori u takvoj kulturi ne nailazi na plodno tlo jer se hrvatska stvarnost oćituje u "besposlici, ljubavi i piću", iskazano i u sljedećem Marijevu iskazu: "Vele da novorođenu Čehu postave u jednoj ruci kesu novaca, a u drugoj gusle, pa koja strana prevagne, prevagne za život. A našem ućovjeku u lijevoj fotelju za zijevanje, a u desnoj bocu vina... (...) Samo što u nas prevagne najprije desna ili - obadvije najedamput!" (PK3: 18). Drago će kasnije potvrditi Marijeve rijeći i izreći da: "Sva se je najposlije naša literatura talenata povukla, zaturila, propila..."⁹³ (isto: 22). Suverenost prikazane

⁹³ U *Isušenoj kaljuži* slično se pronalazi u iskazu lika Marka Božića koji hrvatsko društvo opisuje rijećima: "Ubite ekzistence, ali što je glavno: ubiti intelekti. Iscijedene glave i – ćaše!!" (PK2: 33).

kulture, iz Marijeve perspektive, počiva na utemeljenim dogmama koje se ne preispituju, nego prihvaćaju kao nepromjenjiva istina, što može ukazivati na sliku pasivnosti hrvatske kulture onoga vremena prema mogućnostima mijenjanja utemeljenih paradigmi. Težina toga saznanja i opterećenja uma proizvodi, u ovom primjeru, tijelo u patnji koje u takvoj atmosferi ne može opstati, a konačno ni u životu. Zato je opis Marijeva tijela, u preispitivanju istina koje se u društvu serviraju i u neznanju u kojem vidi vlastitu propast, prožet odrednicama muke i patnje: "Ležah u vrućici; ogromni, porugljivi brojevi kojih ne mogoh pročitati, zujahu oko mene, a ja sam u silnom strahu skrivao svoje upropašteno, postišeno i osramoćeno lice i sakriti ga ne mogoh. Probudih se moker do kostiju. (...)" (isto: 20). Marije, iako avangardistički lik u svom osporavanju uspostavljenih 'istina', reprezentacija je ličnosti gotovo romantičarskoga senzibiliteta⁹⁴ – izdvojeni pojedinac, odbačen od društva s kojim je u sukobu, suvišan i pesimističan, ali za razliku od romantičarskih kobnih strasti na kraju je razum ono što ga dovodi do smrti u shvaćanju da njegov um/intelekt nema vrijednost u mediokritetskoj buržoaskoj kulturi. U tom se smislu prikaz autodestrukcije intelektualno-buntovne ličnosti može čitati prezentacijom sile društvenih aparata u procesima normiranja ili otklanjanja ekscesnoga tijela jer Marije svoj otpor konvencijama 'plaća' smrću. Shodno tome, tijelo buntovnika u Kamovljevu se opusu može tumačiti simbolom marginalizirano-zazornoga Drugoga, osuđenoga na (auto)destrukciju unutar ukalopljene mase u odnosu na koje on stoji u otklonu.

U Kamovljevoj drami *Tragedija mozgov*a promatra se dakle prikaz patnje intelektualaca unutar malograđanske kulture, što se odražava putem prezentacije njihovih tijela sinegdohički označenih mozgom probodenim klinom, odnosno ograničenošću kulture u kojoj koegzistiraju. Budući da se u tekstu takvoj kulturi pridaju odrednice životinjskoga, darvinističkoga svijeta u kojemu jači opstaje, prikazi ispaćenih i mršavih tijela Marija i Drage mogu se interpretirati metaforičkim plijenom kulture zasnovane na satiranju slabijega. Drugim riječima, u prikazu njihovih tijela može se čitati prisutnosti regulatorno-represivnih društvenih aparata koji 'ne trpe' devijantna tijela te ih teže podčiniti putem različitih institucija moći. Može se stoga argumentirati da nemoć i besmisao postojanja upisani u prezentacije tijela likova intelektualaca-buntovnika odražavaju sliku društva prikazanoga kao figurativnoga groblja intelekta, ilustriranoga motivima 'razarajućeg-živinskog', posebice apostrofiranoga u Draginu

⁹⁴ Poveznicu avangarde i romantizma ističe npr. Poggioli (1975: 86) koji piše da je kult novoga i čudesnoga, što se smatra osnovom avangardne umjetnosti, bio prvotno romantičarski fenomen. Marije upravo zbog otkrića novoga (novih spoznaja u znanosti) i neuspjela, blamirajućega pokušaja da hrvatskim intelektima prenese nova saznanja doživljava romantičarsku autodestrukciju te se njegovo tijelo može čitati metaforom položaja ekscernih ličnosti unutar tradicionalnih, konvencionalnih društvenih sustava.

iskazu na kraju same drame, upućenom "živinama" Anki i Đuri trenutak prije vlastite pogibije (PK3: 44):

Vi, živine! Carstvujete u toj zemlji i samo s gluposti ubijate intelekta! (*Sve viši, brži, jači slap*): Živila živina – ona je život! A ti – crkni!! Smrskaj se, lubanjo, kad će na tjeme navaliti medvjedi kamen i kad će te pseta natjerati u jarak! Iscurite, možđani, kad će se u vama saditi krumpir ko da ste ođubrena zemlja! Crkni, misao, kad ti je prošlost bolesna i zrak kužan! Raznesite nas: imate pandže! Razderite nas: imate zube! I proždrite: imate želudac! Za slavu vaše ženidbe, u slavu živine, što se drugdje ubija umom, a tu (...).

U navedenom ulomku u prikazu odnosa *vi – mi* iskazana je zapravo suprotnost *masa – pojedinci*, pri čemu je kultura iz perspektive tih pojedinaca označena motivima pandži, zubi i želuca, poput predatora čija se prijetnja smrti uvijek predosjećá (kao što Marije i Drago u drami predosjećaju smrt). Suprotno živini, opis tijela intelektualca atribuiran je smrskanošću, curenjem, crkavanjem i nemogućnošću opstanka u društvu razdirućih i proždirućih "živina". U završnoj rečenici Dragina iskaza: "Za slavu vaše ženidbe, u slavu živine, što se drugdje ubija umom, a tu –" (PK3: 44) sugerira se da je njegov čin potaknut kulturom u kojoj je 'prisiljen' na zločin. Opreka *drugdje – tu* mogla bi se preinačiti u negativnu imagološku percepciju prikazane (hrvatske) kulture koja intelektualce pretvara u "živine", što se potvrđuje u prikazu sloma Dragina (raz)uma u činu pokušaja ubojstva Anke te istoga u liku Marija o kojemu se u tekstu saznaje da je samokresom prijetio dvjema ženama.

Kroz književnu reprezentaciju tijela u ovoj se drami može promatrati borba individualaca s društvom čiji su otklon, gdje se pokazuje da (doslovno i figurativno) dominantnije tijelo (reprezentirano likom Đure) pobjeđuje individualno. U skladu s tim, prezentacija inferiornoga tijela Marija/Drage obilježena je ne samo opisima fizičke slabosti i mršavosti nego i ispaćenošću uma kao odraza tjelesno-(re)produktivne kulture koja ga okupira. Stoga se u *Tragediji mozgova* analizom književne reprezentacije tijela likova intelektualaca-buntovnika, obilježenih otklonom i preispitivanjem, provociranjem društvenih postulata, karakterističnim za avangardnu literaturu, može rekonstruirati slika možebitno ondašnje hrvatske kulture epitetirane grobom, klinom i paučinom, odnosno intelektualnim mrtvilom i nepomičnošću usred modernoga doba, razdoblja nagloga razvijanja novih spoznaja. Time se prikazuje da je tijelo nositelj značenja o sebi, ali uvijek-već i o Drugom, u ovom slučaju – o položaju i sudbini tijela-nositelja intelekta koje u tjelesno-reproduktivnoj kulturi mediokriteta može opstajati samo u formi "živoga u grobu", osuđenoga na (auto)destrukciju. U tom je

kontekstu *Tragediju mozgova* moguće čitati prikazom kulture prezentirane sustavom koji tijela koristi za tjelesno multicipliranje, ali i ne i umnu progresiju, što završetak drame i poentira.

3.2.2. Ivo Maurović

Anarhija proti konvencionalnosti, to su rijetki protiv mnogih.

(Šimić 1918: 171)

U drami *Na rođenoj grudi* promatra se prikaz odnosa lika buntovnika i društvenoga mediokriteta te sustavâ općenito putem prezentacije tijela i ličnosti glavnoga protagonista Ive Maurovića, obilježenoga odrednicama dekadentnosti, nihilizma, rušenja apsoluta te propitkivanja društveno nametnutih kategorija morala. Kao i u oblikovanju tijela likova Marija i Drage iz *Tragedije mozgova*, u opisu tijela Ive Maurovića primjetne su odrednice mršavosti, uživanja u alkoholu⁹⁵, brutalnosti govornih činova te zazornoga fizičkoga izgleda, tj. položaja otklona od društvene norme kojoj se ostali pokoravaju. Već početni opis obitelji prikazuje Ivinu pojavu antitetičnom majci i bratu: "Ivo, Majka i Joso izlaze. Majka prepuna od krvi, rumena od plakanja, još se trza u mutnim očima, ukočena u ruci, kojom je čvrsto stisnula Ivu. Ovaj je mršav, obrašten dlakama, s neravno izrezanom kosom. A Joso, ugodan, uredan, ponekud razdragan, stane odmah podalje i gleda sad u njih, sad u svoje cipele" (PK3: 46). Od samoga početka drame prezentacija Ivina tijela označena je opozicijom prema drugom, pa je mršavost njegova tijela u kontrastu prepune majke, a njegova obraštenost i neravnost njegove kose suprotnost je bratovoj urednosti kao pretpostavljenom društvenom idealu izgleda tijela. Demonstracija (o)pozicije Ivine ličnosti ponajbolje je iskazana u Josinu iskazu: "Ali ti nekako izgovaraš taj 'vi' kao da si sasma odijeljen od nas... kao da stojiš na drugoj strani... ili povrh nas" (isto: 53). U prikazu odnosa *ja – vi*, *ja – masa*, predočenoga u rečenici jezičnim označiteljima *povrh* i *nas*, moguće je lik Maurovića sagledati iz avangardističke perspektive negiranja staroga radi formiranja novoga jer je njegov lik, kako se i u izdvojenom primjeru vidi, oblikovan položajem *drugosti* (u smislu osporavanja tradicije), što se predočuje i u dekadentnosti, *antiljepoti* njegova fizičkoga izgleda. Čin gledanja u cipele, kojim tekst odmah obilježava Maurovićeva brata Josu, asocira pokorenost društvenim dogmama, jer, podsjetimo,

⁹⁵ Sličnost s Marijem je atribucija opijanja do besvijesti, a povezuje ih i čin nošenja pijana tijela te smrad koji Ivo izjednačuje s truplom (kao što je Marijevo truplo u *Tragediji mozgova* označeno smradom): "Ja se opijam! Ko krmak. Valjam se po blatu. Ko krmak. Bacam. Rigam. Bljujem. Onda me nose – dobri ljudi, makar moja utroba sipa miris kadavera, Lazara, strvi" (PK3: 60).

isti se čin javlja i u drami *Tragedija mozgova*, također u znaku društvenoga mediokriteta⁹⁶. Nasuprot tome, Ivo komentira da tamo, u inozemstvu, "ne paze ljudi toliko na cipele kao tu" (isto: 48), možebitno sugerirajući da inozemstvo kao svojevrsni reprezentant razvoja i napretka nosi oznaku (veće) oslobođenosti od tradicionalnih normi.

Moguća slika statičnosti kulture u koju se Maurović vraća mogla bi se prepoznati i u motivu tjelesne nepromijenjenosti Maurovićeve majke i brata, u odnosu na koje je atribucija njegova tijela ponovo obilježena odnosom suprotnosti: "Došao sam nakon punih pet godina natrag i našao vas isto onako zdrave i lijepe. Ja sam postao ružniji, jelte?" (isto: 47–48). Tjelesno 'poružnjenje' može se ovdje percipirati metaforom prekoračenja granica – doslovno granica države (gdje se boravak u inozemstvu izjednačuje susretom s modernim), ali i granica promoviranoga muškoga tijela unutar prezentirane (hrvatske) buržoaske kulture. U tjelesnoj nepromijenjenosti majke i brata, konstantnosti zdravoga i lijepoga tijela, može se čitati postojanje regulativnih strategija institucija moći koje različitim metodologijama provode politiku tijela te time održavaju vlastite vrijednosti. Budući da društva, posebice suvremena, trebaju zdrava i lijepa tijela kao ekonomsku vrijednost u koju se može/mora ulagati kako bi se postigli postavljeni ideali (usp. npr. Baudrillard 1998), ona tijela koja su suprotna normi nose oznaku marginalnoga i 'neželjenog Drugog', što je vidljivo i u ovoj drami. U kontekstu ulaganja u tijelo Adamović i Maskalan (2011) navode da se ulaganje u vlastitu tjelesnost u suvremenoj, konzumerističkoj kulturi predstavlja odgovornošću te brigom za tijelo i njegovo zdravlje, a slično tvrdi i Turner (2008) koji, opisujući odnos medicine i religije, piše da se zdravlje u povijesti povezivalo čak i s moralom, tj. tijelo se percipiralo kroz društvenu perspektivu te moralnu odgovornost pojedinca prema zdravlju. Iz toga se vidi kako institucije moći teže regulirati tijela prema normama postavljenim s ciljem osiguravanja vlastitoga opstanka, stoga ona tijela koja se opiru regulaciji predstavljaju prijetnju. U skladu s navedenim, u drami je, oprečno idealu "zdravoga i lijepoga", prikaz tijela Ive Maurovića obilježen pozicijom bunta prema oponašanju dominantnih društvenih vrijednosti te anarhističkim porivima rušenja tradicionalnoga kao izraza vlastitih (anti-ustaljenih, šokantnih) vrijednosnih sustava,

⁹⁶ Motiv cipele javlja se i u drami *Čovječanstvo*, s istim predznakom patvorbe vlastitoga sebe u društvu. O tome vidi pod 4.2.4. *Srđan Krpan*. Nadalje, i u noveli *Čuška* lik Matije gleda u svoje cipele, čije raspukline sakriva mazanjem čarapa viksom, kako bi odao dojam pogodnoga za ženidbu. Također, Arsen Toplak u *Isušenoj kaljuži* navodi cipele u kontekstu oznake financijskoga stanja osobe, a k tome proporcionalno i cjelokupnoga identiteta pojedinca: "Kako siromaštvo ponizuje, siše i izrabljuje našu dušu i mozak više no tuđe kese i strpljivost... Poderane cipele udaraju u oči; uopće to je nešto nepodnošljiva i nezdrava: ako su cipele poderane, ne možeš imati ni čisti ovratnik, jer je to taki kontrast, koji mora udariti u oči... A ljudi onda misle: taj ima ne samo poderane cipele, nego i žuti ovratnik... To mora da je tek užasna mizerija, kad pravi tako žalosnu figuru!" (PK2: 282–283). Fizički identitet ovdje je prikazan primarnom instancom društvene identifikacije pojedinca, stoga se kroz tijelo ostvaruje, poželjni ili nepoželjni, društveni status. Odnosno, identitet je uvijek usidren primarno u tijelo, kao predodžba o sebi koju stvaraju drugi, a navedeni primjeri ukazuju na potrebu pozitivne označenosti u pogledu drugoga.

izazivajući pritom reakciju mase⁹⁷. Njegovo htijenje simptomatično je dobu avangarde, primjerice manifestnim tezama Antuna Branka Šimića koji ističe pomicanje granica čitateljske percepcije šokantnim i snažnim (u njegovu slučaju – pjesničkim) izrazom. Takvim su izražajem u tekstu obilježeni opisi Maurovićeve tijela jer je određeni šok vidljiv odmah na početku u 'ružnoći' promjene njegove fizionomije, a šokantnost se kasnije apostrofira u snažnim agitacijskim tjelesnim i govornim činovima kojima se sablažnjuju prisutni, pa pretpostavljeno i čitatelj.

U prezentaciji Maurovićeve zazorno-promijenjene tjelesne pojave vidljivo je da nenormalizirano tijelo postaje lokusom pogleda te, u ovom slučaju, identifikacije promjene njegove ličnosti. Majka u njemu locira novoga čovjeka koji je odmak od sina kakvoga pamti: "Promijenio si se, sad si drukčiji. Nisi više onaj. Oblasla te brada. (...) Kako si se promijenio, postao ozbiljniji, stariji, drukčiji" (PK3: 48). Također, brat Joso označuje ga čudnim te naziva mrklim, bradatim čovjekom, čime se sugerira njegova otuđujuća fizionomija. Nadalje, Maurović sâm identificira vlastitu tjelesnu promjenu posljedicom društvenoga sustava druge zemlje, okarakteriziranoga prepuštenošću samome sebi i slobodi, odnosno odsustvom nadzora, drugoga koji formira tijelo: "Tamo nisam imao mame da me redi. Postaješ ružan, tamo. Nemaš nikoga, pa ne paziš na nikoga (...)" (isto). Sloboda se u tom smislu izjednačila izlaskom izvan zakona obitelji, shvaćenom jednim od oblika represivne taktike moći kojom se provodi disciplina i normalizacija pojedinaca. Prikazano je dakle da je tijelo buntovnika, utjelovljenjem položaja negiranja i dokidanja uspostavljenih konvencija, izloženo neodobravajućim pogledima 'buržoaskoga oka', čiji je cilj, kako se i u drami može čitati, regulacija i rehabilitacija takvoga tijela unutar dominirajućega društvenoga poretka koje teži homogenosti.

Budući da je oblikovanje Maurovićeve tijela ponajviše obilježeno komunikacijom facijalnim ekspresijama, susret s drugima najčešće je ispunjen upravo pogledima, a on sâm, kao posljedicom, neuroznim činovima griženja prsta, npr.: *Ko da bi htio pregristi jezik, pa zagrizo u zgrčeni prst* (isto: 49); *Čupka bradu i nehotice griska onaj zgrčeni, suhi, žuti prst* (isto: 50); *zagrizao je odmah u isti prst i zadržao ga među grbavim, šepavim zubima* (isto: 55). Primjetna je poveznica motiva zgrčenoga, suhoga prsta i prezentacije Maurovićeve ličnosti atribuirane prvotno figurativnom suhoćom u početnom isticanju mršavosti tijela, ali i, primjerice, u didaskaliji: *Gubi izraz. Nešto suho osjetio u ustima* (...) (isto: 48), a potom i zgrčenošću kao

⁹⁷ U navedenom se prepoznaju i Kamovljeve ambicije prevrata i izazivanja društvene reakcije, pa Matičević (2008: 11) piše da su "preuranjeni avangardist Kamov i njegovi duhovni sljedbenici (...) željeli: izazvati dobro ušančeni ukus moderne na reakciju, pokušati probuditi, dakako i negativnim reakcijama i otporom, uspavanu građansku svijest (...) i glasno viknuti kako je došlo vrijeme duhovnoga i estetičkoga preobražaja".

odrazom težine borbe s Drugim: *i on je izašao s jednom usnom širokom ko samun, i s očima skupljenim i dvije zgrčene pesti... / (...) One pesnice očne postadoše još zgrčenije (...)/ (...) samo one pesnice, one oči, još tvrđe ko grč, još zgusnutije ko bol (...)* (isto: 68). Simboličnost zubi u prstu potvrđuje se na kraju drame kada se isti prikaz javlja u obliku fantazme, nakon što Maurović majku dovodi do smrti (kao što lik Vlodoja Sabljaka čini ocu i bratu u *Samostanskim dramama*): *A Ivo ko da ga vuče nevidna, strahotna, prozirna, prazna ruka, ne, prst dugi, razvučeni, simbolički (...)* *I ko da si vidio zub, što je zagrizao u onaj prst; zub kratki, jezgroviti, ljudski. – U onaj prst dugi, prazni, simbolički...* (isto: 67).

Motiv prsta, točnije palca, sinegdohički je izjednačen oznakom Maurovićeva tijela (analogno klinu u mozgu tematiziranom u *Tragediji mozgova*), ali i opozicije lažnom predstavljanju te skrivanju vlastitoga sebstva pred Drugim. U razgovoru s bratom Josom Maurović artikulira svoj položaj i odnos prema hrvatskim intelektima riječima: "Nemam prošlosti više. Nju sam prvu srušio – bijaše sagnjila u meni. I ne bijaše više, što da se u meni ruši – stadoh rušiti u vama, što ne bijaše trulo... Iščupah vam zdravo udo i vi prikriivate rad pristojnosti, obzira i – neprilike – ruku. Ja ne. Ja je pružam ovako. (*Ispružio ruku, na kojoj nema potpunog palca.*)" (isto: 56). U ponavljanju glagola *rušiti* moguće je prepoznati odrednice ličnosti anarhističkoga pogleda na svijet u kojoj postoji težnja za odrješenjem od 'društvenoga ja', glumljenoga i prijetvornoga, kako bi se moglo postati nekim drugim *ja*, oslobođenim od društvenih postulata kojima drugi robuju. Anarhija se u tom kontekstu izjednačava s bivanjem 'individualnim ja', napuštanjem svih ograničenja 'kolektivnoga ja', što se odražava u konfiguraciji Maurovićeva tijela atribuiranoga zapuštenošću fizičkoga izgleda te provokatorskim tjelesnim i govornim činovima. Takva subjektivizacija srodna je razdoblju moderne kojemu je Hegel (prema Habermas 1988: 21) kao temeljni princip uzeo spoznaju subjektivnosti koja sadrži četiri konotacije: individualizam, pravo na kritiku, autonomiju djelovanja i idealističku filozofiju. Navedeno je primjenjivo na Kamovljeva aktanta koji zauzima kritičko-oprečnu poziciju prema masi oblikovanoj tradicionalističkim sustavom radi njegova radikalnoga osporavanja te pokušaja uspostavljanja novoga poretka, utemeljenoga na negiranju dotadašnjega buržoaskoga poimanja slobode. Kamovljeva se protagonista može tako klasificirati ne samo modernim književnim likom nego i likom-representantom modernoga (antitradicionalnoga) unutar prikazanoga društvenoga sustava.

Prikaz aktivističkoga položaja Ive Maurovića unutar hrvatske 'bure'⁹⁸, tj. naroda "koji ga uspavljavaše" moguće je prepoznati u Maurovićevu prikazu sadika: "A on – gorostasni

⁹⁸ Motiv bure spominje se i u iskazu lika Lovre iz *Historijata jednog članka* (PK1: 270), u kojemu se javni život naziva bonacom u kojem "paradiraju sami sportsmeni i ladanjske, dobroćudne familije", odnosno "besposlica i

bludnik, sterilni rasplodnik, vijač ovih hridina, ove tvrde, kamene, lemane puti... Kad se ponese. Ona griva – kostrušena, potresavna, vijana, čupana... Baca se" (PK3: 55). U izdvojenom iskazu sadiku je pripisan status vijača, sile koja poput vjetra ide nasuprot okamenjenosti i nepokretnosti, a u nastavku toga citata sadik je obilježen mazohizmom i odnosom suprotnosti: "A ono on trga svoje usne, samoga sebe (...) Nema u njega smijeha – dreka, lelek, jauk, kletva. Ko živi na grobu mrtvac..." (isto). Navedena slika postvaruje se na kraju drame u prizoru koji oslikava Maurovića u dreki, krik, galami, a zatim jecanju i drhtanju "kao krv na hridi", u percepciji da unutar ukalopljenoga naroda takva (radikalna) ličnost ne može opstati. U skladu s Van Dijkovim (2006) prikazom kolektivnoga identiteta postavljenoga kao uzora s kojim se osobni identiteti usklađuju i promoviraju zajedničke vrijednosti, devijantno se tijelo i ovdje percipira destruktivnim te prijetnjom uspostavljenom skupnom identitetu, stoga ga se posljedično, zbog njegova izmicanja normi i kontroli, teži normalizirati ili anihilirati.

Procesi uklanjanja devijantnosti mogu se, dakle, prepoznati u drami *Na rođenoj grudi*, posebice u prikazu lika Maurovićeva prijatelja Rade čija se buntovnost u drami prezentira ukroćenom. S druge strane, isti su procesi prikazani neuspješnima u liku Ive Maurovića čija se devijantnost može tumačiti simptomom otpora tradicionalnoj kulturi u jeku sve prisutnijega doba modernizma. Slika živoga i groba u Maurovićevu iskazu poveznica je s likovima Marija/Drage iz drame *Tragedije mozgova* u kojoj se prikazuje isti kontekst – za pojedince koji agitiraju uspostavljeni poredak u tom istom poretku nema mjesta te su prisiljeni počivati na marginama. Fukoovski 'nadzor i kazna' očituje se u tom slučaju u obliku ekskomunikacije tijela koje uzurpira uspostavljene granice normalnosti.

Motiv otpora i osporavanja tradicije prepoznaje se i u opisu Maurovićeve ličnosti prožete osjećajem ponosa, draži i laske što ga se u društvu drži izgubljenikom, ništarijom i đavlom⁹⁹. Dapače, u činu iznošenja 'sotonističkih' misli pred hrvatskim intelektima primjetna je težnja ukazivanja njihove podložnosti uspostavljenim moralnim zakonima. Odrednica radikalnosti u skladu je s avangardističkim težnjama šokiranja čitateljskoga senzibiliteta, pa ne čudi da je Maurović, iz perspektive ostalih protagonista, predstavljen ličnošću čiji je cilj šokirati provocirajući i odbacujući dogme prikazane hrvatske kulture. Budući da se avangarda zalagala

kukavci", a tek bura će iznijeti heroje. Kao i Ivo Maurović kojega vlastiti narod 'uspavljuje', Lovro život u Hrvatskoj izjednačuje bonacom i barom, pa je i konstrukcija njegova tijela, kako će kasnije u disertaciji biti prikazano, obilježena odrednicama buntovnosti i opozicioniranja narodu.

⁹⁹ U oblikovanju lika i ličnosti Ive Maurovića svakako se može prepoznati sličnost s piscem, točnije utjecaj talijanskoga futurizma na Kamova. Kao što će narod u drami doći pred Ivinu kuću i protestirati zbog kontroverznosti njegovih izjava, tako su Marinettija, kojega se smatra začetnikom futurizma, zbog njegovih anarhističkih stavova u Rimu izviždali, gađali voćem i povrćem, na što je komentirao da je "ponosan zbog takva uspjeha, jer da su inače postupali, bio bi zabrinut za sebe" (Machiedo 2010: 21).

za "potpunu i dosljednu preobrazbu kulture, društva i društvenih odnosa, zapravo dotadašnjega svijeta i načina života u cjelini" (Jarnjak 2017: 337), u prikazu ekscesnoga, radikalnoga, kritičkoga tijela Ive Maurovića svakako se može iščitati potonja ideja koja se na kraju unutar konteksta predočene hrvatske buržoazije, međutim, pokazuje poprilično utopijskom i destruktivnom. Također, Maurovićeve općeprevratničke ideje mogu se povezati s ambicijama avangarde koje su "položene na utopijsko mišljenje o stvaranju boljega svijeta" (Slabinac 2005: 3) te je prezentaciju njegova tijela i odnosa *ja – drugi* moguće sagledati figurativnom slikom otpora i inertnosti mase prema promjenama zbog usidrenosti u tradiciju. Kroz koncept tijela se u navedenom primjeru stoga može čitati odnos 'tradicionalne' mase nasuprot agitirajućem pojedincu, u čijem se tijelu taj odnos postvaruje (npr. u opisu Maurovićeva tijela pri saznanju da majka za njega plaća mise: "Za mene! Služe mise za mene! A ja gladujem! (*Stisnuo zube. Srdžba mu splela jezik, misli, žile, osjećaje. Pa i opet – rašetao se udarajući kostima ručnim po stolu, prozoru, zidovima kao cijedeći tim aktom srdžbu i žučljivost, ujedljivu, sarkastičnu, porugljivu*) (...)", PK3: 52).

Osporavajuće tijelo, kao i u *Tragediji mozгова*, prikazano je u ovoj drami tijelom atribuiranim umnim opterećenjem, pretpostavljeno nastalim shvaćanjem da je borba s inertnom masom donkihotovski uzaludna. Potonje je zorno oslikano u liku Rade koji je na određeni način označen Maurovićevim pandanom. Ipak, njihova istovjetnost odnosi se samo na prošlost jer lik Rade u sadašnjosti biva konfiguriran odrednicom društvene asimiliranosti. Prikazan je uk(a)lopljenikom u bezličnost društvenoga sustava unutar kojega su sva muška tijela podvrgnuta disciplinizaciji i usklađivanju s uspostavljenom normom¹⁰⁰. Iako je Radina prošlost obilježena buntovništvom, sadašnjost je predočena pokorenošću/pokornošću društvenoj hijerarhiji. I dok se u opis Maurovićeva izgleda zapuštene dlakavosti upisuje karakteristika starosti, čin Radina odstranjivanja dlaka u tekstu se identificira pomlađivanjem (*Čini se pomladio onaj prerano postarali mladić, sav ošišan i obrijan* (...), isto: 57), što prikazuje da se

¹⁰⁰ Primjerice, bezličnost tijela hrvatskih intelekta u tekstu je predstavljena imenovanjem brojevima, odnosno broj je njihov jedini identitet iz Maurovićeve perspektive koji ih percipira kao jedno muško tijelo formirano društvom koje se u nj upisuje (PK3: 57):

(S lijeva ulazi mladost. Njih petorica: jedan sa snopićem novina, drugi s cvikerom, treći u galošama... To je sve, što se za njih može reći. Jer sva su lica slična ko na starinskim slikama; svi nose brkove, rjeđe, punije, svjetlije, mrkije, ali boja obraza u svih je papirnata, kicoška; kose brijačke; čela halbicilindraška, uleknuta. Samo 'Šesti', što je došao posljednji, dostojanstveno bez žurbe, i kojeg su odmah propustili, drukčiji je radi zalizaka, godina i zlatnog cvikera... Rukovanja u neodrednom komešanju usiljenih posmijeha, pozdrava, imena, odzdrava. (...)).

U skladu s bezizražajnošću njihovih tijela, treba napomenuti da se u cijeloj drami imenuju samo Joso kojega se može čitati reprezentantom društvenoga mediokriteta te Ivo i Rade kao njegove suprotnosti. Ostali sudionici koji sačinjavaju dramsku radnju nose atribuciju bezličnosti: Majka, Mladost, Šesti, Treći, Jedna djevojka, Narod.

i u Kamova koncept ljepote, ovdje unutar priželjkivanoga mladolikoga izgleda tijela, povezuje s društvenom konstruiranošću. Mladoliko je izjednačeno zdravim, a budući da su sustavima potrebna upravo zdrava tijela za opstanak i napredak, posebice u modernom dobu sve veće industrijalizacije, ona stara se tretiraju društvenim utegom (usp. npr. Sontag 1978, Featherstone 1982, Zlatar 2010, Banjanin 2016).

Prikazano je da buntovna i zazorna tjelesnost, prezentirana u okviru drame *Na rođenoj grudi*, unosi nelagodu u kulturu sačinjenu na temeljima religijske tradicije i moralnih vrijednosti te provociranjem zakonitosti i normi stvara, ironično, bunt 'ukalupljene' mase protiv sebe. U oblikovanju lika Rade detektira se asimilacija buntovničkoga tijela pod pritiskom društvene represije te se u opisu njegova tijela ističe borba dviju instanci: *ja*-buntovnik i *ja*-službenik. Primjerice, usprkos primoranosti usklađivanja s normom muškoga tijela, tekst u njegovu fizionomiju upisuje nemogućnost bijega od vlastitoga, individualnoga *ja*: *Ovratnik je u njega požutio; kravata nikad ne stoji ravno; čini se da je jedna nogavica kraća od druge, pa ko možda i pita, jesu li neravne noge ili hlače* (PK3: 63). U takvom podvrgavanju mehanizmima normalizacije 'ne-normalnoga' tijela iskazuje se proces maskiranja vlastite prirode koji konačno dovodi do gubitka sebstva, apostrofiranoga u Radinu komentaru o sebi, simbolično, u 3. licu jednine: "Rade se je izgubio... Nema ga" (isto: 62). Konstrukcija Radina tijela, obilježenoga ukroćenom buntovnošću, pokazuje da je tijelo, kako su pisale Scheper-Hughes i Lock (1987), istovremeno individualno, društveno i političko, odnosno otpočeka uronjeno u prostor društveno-kulturalnih ciljeva i praksi.

Prizor susreta Maurovića i Rade prožet je činovima gledanja u kojima se ocrta sukob individualnosti koju zastupa Maurović i dominirajućih društvenih doktrina koje su porazile Radu. Na Maurovićevu izjavu: "Ti se briješ", Rade odgovara: "Briju me", u čemu se i jezično prepoznaje 'objektivizacija subjekta' te slika moći društvenoga aparata koji pojedince čini istovremeno svojim pasivnim i aktivnim agentima. Provođenjem neprestanih procesa označivanja tijela pojedinci, dakle, postaju aktivni označitelji-provoditelji navedene društveno-kulturalne inskripcije. Radin poraz očituje se i u prikazu izraza njegova tijela tijekom scene susreta s Maurovićem, čijim se pogledom identificira Radin gubitak individualnosti (isto: 62 – 63):

IVO (*suočio rezigniranu bol svoga starog druga, zadržtao u sebi, ali se odmah snašao*): Nepraktiče! Ljudi života briju se sami. (*Pa vidjevši u sve većem neskladu njegovih ličnih kosti da ga je razumio, okrenuo se odmah k ostalima*): Dakle? (...)

IVO (*On je već kod pola govora zabo oči u svoga druga; zabo ih žestoko, potajno, toplo. I kad je onaj svršio i nastala šutnja, Ivo je ostao gledajući prijatelja. A Rade je kratko digao na nj oči i cijelo njegovo izgaženo lice progutalo najedamput njegov pogled.*) (...)

RADE (*gleda ga u sanljivom ganuću*): Moj družo! (...)

IVO (*poslušao polagani, niski njegov govor tako miran, rezigniran, jednostavan; i opet se zagledao u njega i rekao napeto u jednoj noti*): Ja sam te gledao -

RADE: Pa si vidio? -

IVO: Oh! (*Spustio se na stolac. Pauza. Onda se pridigao srdit do očajavanja*): Tko ti je slomio pero! (...)
(*Sastali se sve bliži u pogledu, frazi, misli. Pauza.*) (...)

U istaknutom prizoru izmjenjivanja pogleda lice se pokazuje sememom koji se može čitati, pa kroz njega tekst progovara i u prizoru Maurovićeva susreta s mladim intelektima. Iako je u tekstu iskazano da su hrvatski intelektualci namjeravali napraviti gozbu u njegovu čast, saznanja o njegovim kontroverznim nazorima potpuno mijenjaju percepciju o njemu. Ivini govorni činovi u kojima se, teoretizirajući arbitramost morala, hipotetsko ubojstvo djeteta koje ga ometa¹⁰¹ izjednačuje s ubojstvom muhe koja čini isto, predloženi su agitacijskima u izazivanju reakcije mladih intelektualaca. U tom odnosu lice se prikazuje primateljem odvratnosti drugoga u sebe¹⁰², odnosno plohom formiranja tjelesnih izraza pod utjecajem transgresijskoga čina: *A ona lica oko njega tu su se već potpunoma zgrustila, skupila, izvrnula. (...) Činjaše mu se da je lijep, krasan, divan u svome govoru, pozi i grimasi. On nije znao kako se one njegove tvrde, reske dlake vuku u njihova usta, kako iskočene lične kosti udaraju u njihove sljepočice i kako one pokisle oči cijede odvratnost u njihova poslastička grla* (isto: 60). Može se ponovo argumentirati da takva prezentacija antagonističkoga tijela unutar suprotstavljene mase egzistira kao reprezentant duha razdoblja avangarde koji se očituje u "užarenom revolucionarizmu (...), zapregnutim parolom – pobijedi ili umri – (...)" (Slabinac 2005: 7) ili u anarhičnosti o kakvoj govori Šimić (1918: 171) u svom testamentu: "Ako ne nosim sa sobom svoju anarhiju, figura sam, ili kakav mirni građanin što se diči svojom prazninom i drži se morala iz bontona".

Individualno tijelo se dakle pokazalo uvijek-već tekstom o kulturi koja ga okupira, a koji u okviru ove drame donosi sliku odnosa dviju različitih instanci – buržoaskoga mentaliteta mase i anarhizma predstavljenoga reprezentacijom osporavajuće ličnosti Ive Maurovića, čija je

¹⁰¹ Motiv djeteta kao smetnje i agresivan odnos prema njemu javlja se i u Kamovljevoj pjesmi *Svakidašnjost*: "Derana znao sam jednog, za inat kada bi noktmo/ po staklu strugo i strugo i misli smetao – strugo -/ ščepah ga tad za ušesa – u svemu magarcu nalik -/ pa drmah čvrsto i dugo" (PK1: 166).

¹⁰² Odvratnost Drugoga u sebi Maurović identificira i u rečenici: "Ah, jesam Hrvat, jesam! Jer hrvatstvo je rodilo psovku, a psovka sam ja!" (PK3: 65), gdje psovka, svojevrsna 'odvratnost riječi', postaje simbol nastanka Maurovićeve ličnosti kao reakcije na hrvatsko buržoasko društvo.

pojavnost označena preradikalnom u kontekstu tradicionalistički ustrojenoga društva. Prezentacija Maurovićeve ličnosti predstavljena je rušilačkim i remetilačkim porivima u nastojanjima prema oslobođenosti od sputavajućih formi, u skladu s tadašnjim poimanjem avangardnoga umjetnika. Na primjer, za Donadinija (1917: 158) umjetnik je onaj čiji je genij, ali često i kob, upravo u slobodi iskrenosti, rušenju autoriteta te davanju sebe "surova, neuglađena, razbarušena, dubokog do nerazumljivosti" (...). Donadini (isto: 150) također kazuje: "Dolje oni koji propagiraju »ukus«, obzire: sebe sama neka nam dade umjetnik, kojeg i ako ugledavši činiće nam se kao da smo ugledali neman; sebe sama kojem će masa zviždati, koji će njoj biti sablast, utvara, đavo, antikrist (...)". Takva slika umjetnika bliska je prezentaciji agitativne ličnosti Ive Maurovića u odnosu prema masi koja ga percipira poput sotonske figure, čije se zadovoljstvo ostvaruje u činovima oponiranja, šokiranja, sablažnjivanja drugoga (vidljivo npr. u susretu s mladim intelektima: *A oni u prosvjedovanju, zakapčajući kapute, dižući ovratnike, nazadujuć k vratima. Samo on ko da liže ono plazenje tuđe sline po svome licu*, PK3: 61).

S obzirom da je u konfiguraciji Ivine zazorne ličnosti od samoga početka drame (bradato) lice označeno plohom prezentacije reakcijskoga odnosa *ja – masa*, u tekstu je ono označeno sinegdohom cijeloga tijela. U drami se navodi da Maurović akcentira "više licem negoli gestama i riječima" (isto: 65) te da u ekstazi govora njegovo "lice biva riječ, riječ organizam, organizam duša" (isto), pri čemu se lice prezentira komunikatorom ličnosti, tj. izjednačava ga se sa sebstvom (usp. Synnott 1993). Nadalje, lice se u ovom tekstu povezuje sa zadovoljstvom, stoga se Ivo u susretu s mladim intelektima zaletava "svakome u lice trijumfalno, raskvašeno, rakijski" (PK3: 60). Užitek se ovdje ostvaruje u neprihvaćenosti i nepopularnosti, koje jesu premisa avangarde u anarhističkim tendencijama negiranja postojećega radi stvaranja novoga. Također, u prizoru vrhunca sukoba s protestirajućom svjetinom Maurović pokazuje "najprije lice svečano do besvijesti, blijedo do majestoznosti – i oči raskolačene od groznice, i usne u drhtavici delirija" (isto: 66). Sinegdohičnost lica posebice je vidljiva na završetku drame u prikazu hiperboličke¹⁰³ metamorfoze Ivinih očiju u šake: *Njegove se oči ne vide: one su šaka* (isto: 67). Motivom stopljenosti šaka i očiju, atribuiranih zgrčenošću, artikulira se Maurovićeva srdžba koju tekst simbolički apostrofira i u završnoj rečenici drame¹⁰⁴. Navedena se stopljenost može tumačiti slikom uma kao pokretača tijela, pa

¹⁰³ Slabinac (2005: 8) hiperbolu označuje temeljnom figurom avangardističkoga mišljenja, zbog čega bi se u navedenoj tehnici hiperbolizacije motiva očiju mogle ponovo prepoznati odrednice avangarde, odnosno potvrditi da je unutar koncepta tijela moguće čitanje kulture.

¹⁰⁴ U završnoj rečenici drame: "Uzeo šešir, uzeo prtljagu, uzeo kabanicu... I izašao... Ali kako je ostavio vrata sobna otvorena otvorivši i donja udario jedan nenadani, nestrpljivi, srditi zamah vjetra i zalupio s njima silovito..."

čak i određeno pomračenje uma koje se manifestira kroz činove besvjesnoga guranja. U završnim scenama drame, u prisutnosti Rade koji ga okrivljuje za smrt majke, iskazana je Maurovićeva individualnost i odvojenost od društva doslovnim i figurativnim činovima guranja. U posljednjim iskazima uzastopnim apostrofiranjem vlastitoga *ja* vidljivo je upravo poimanje sebe individualcem, buntovnikom i izdvojenikom, ali i odnos *ja – masa* metaforički iskazan Maurovićevim deliričnim tjelesnim činovima (isto: 68):

IVO: (nije se oteo svojemu starome drugu, jer ovaj se je skliznuo s njega sam; samo one pesnice, one oči, još tvrde ko grč, još zgusnutije ko bol, još teže ko led – stadoše drhtati – drhtati sve pjanije, sve luđe, sve deliričnije i on ga je uzeo gurati, gurati, uvijek gurati): Ja! Ja! Ubio! Prsti! Milijun ruku! Jedan prst! Upiri! I ti! Kad se lubanja ne mijenja! Ne! Jer je bezvjerstvo ubilo čovjeka – spavajte vi! (Gurajući ga sve dalje, ne znajući ni sam kamo, kuda i zašto): Ali ja se tek budim! Jer je religija ubila majku, zastrašila svjetinu i rastjerala učenike! Jer ja tek počinjem psovati! Ja Krist! Ja propeti! Ja uskrsli! Ja jedini! Ja sam! (Pa došao do zida i ko da gura i zid i cijelu kuću, cijelu domovinu, cijelo čovječanstvo: sve trgatije, sve ranjavije, sve trnovitije) (...).

Kao i u oblikovanju ostalih Kamovljevih likova buntovnika, kako će biti prikazano u daljnjim potpotpoglavljima, konstruiranje Maurovićeva tijela označeno je predznakom neuklopljenosti i odstupanja od norme. Kao lik kojega "uspavljivaše usnuli narod", on je istom tom narodu predstavljen avangardističko-tipičnim činovima sablažnjavanja i prekoračivanjem granica uspostavljenih normi. Presentacija njegova tjelesnoga izgleda nije atribuirana ugladenošću, nego ružnoćom i mrkošću kao simbolički nabijenim oznakama otpora normama estetski ugodnoga tijela, što je predočeno da proizlazi iz osjećaja samoće i izdvojenosti jer, kako se u drami navodi, bez prisutnosti drugoga tijelo postaje ružno. Stoga je lik Ive Maurovića konfiguriran pozicijom oporbe, kako umno – tako i tjelesno, a Hrvatska, njegova domovina i ognjište, paradoksalno je izjednačena burom koja uspavljuje, umjesto da budi. Unutar prezentacije anarhističke i nihilističke Maurovićeve ličnosti mogu se stoga detektirati avangardističke težnje potpunoga otklanjanja tradicije (RADE: "Prijatelju! Prijatelju! (...) Sve je prošlo... Ruševine... Ubio si sve", PK3: 68) kako bi se novo, prema Brozović (2018: 54), moglo realizirati "*ex nihilo*, na ruševinama staroga svijeta. Dakle, ne samo preoblikovati, nego (...) prevrednovati i oblikovati svojevrni »pokret otpora« dominantnoj društvenoj matrici i masovnoj popularnoj kulturi". Međutim, u dramu je prikazano da je otpor mase jači od otpora

Ko plačući od - srdžbe" (PK3: 68), postupkom personifikacije vjetra koji silovitim lupanjem vrata simbolički oponaša plač od srdžbe može se prepoznati zapravo slika Ive Maurovića kao neshvaćenoga pojedinca koji je vlastitom narodu i istovremeno kojemu je vlastiti narod, kroz plač i srdžbu, zauvijek zalupio vratima.

pojedince te je Kamovljevi protagonist na kraju označen činom jecanja, nazvan čovjekom koji "drhtaše još ko smeće na vjetru, ko živo na mrazu, ko krv na hridi" (PK3: 68), što bi se moglo sagledati metaforičkim prikazom odnosa društvenoga sustava prema pojedincu-provokatoru utemeljenih apsoluta. U tom odnosu uspostavljenih društvenih vrijednosti i Maurovićeve pobune kroz koncept se tijela može čitati sukob koji demonstrira upitnost opstanka buntovnoga pojedinca u atmosferi indoktriniranoga društva. Prikaz osjetljivosti i netrepeljivosti kulture na oponiranje njezinim postulatima obilježen je u drami prezentacijom normiranih tijela drugih, ali i reprezentacijom ekscenznoga tijela lika Ive Maurovića, koji se na koncu diže, uzima prtljagu te s vlastitoga ognjišta, simptomatično, odlazi.

3.2.3. Vladoje i Ivo Sabljak

Obitelj Sabljak u *Samostanskim dramama* označena je tajnama i skrivanjem nepoželjnih tjelesnih činova zbog straha od gubitka društvenoga statusa, odnosno pogleda Drugoga. Svaki član obitelji drži jedan dio svoga života u tajnosti, dok se pred drugima odigrava pretpostavljena uloga i položaj. Prvi dio *Samostanskih drama*, nazvan *Orgije monaha*, već nazivljem simbolično oslikava obitelj Sabljak iz perspektive glavnoga protagonista Vladoja Sabljaka – kao lažnu moralnost koja skriva vlastite grijehe. Sestra Mimi krije da puši i da nije nevinna, brat Boško taji odnos i dijete sa sluškinjom, mlađi brat Ivo skriva da piše pjesme te, na kraju, otac zataškava da je imao nezakonito dijete. U takvom kontekstu Vladoje je prikazan kontroverznom ličnošću, razvratnikom koji želi razotkriti istinu o lažnom moralu vlastite obitelji, a tako i cjelokupnoga (hrvatskoga) društva¹⁰⁵. Poput lika Srđana iz drame *Čovječanstvo*, o čemu će biti riječ kasnije, Vladoje odigrava određeni teatar s članovima obitelji u kojemu glavnu ulogu igra upravo on kao sijač straha od istine. U takvom prikazu provokativne ličnosti moguće je prepoznati srodnost s dijalektikom avangardnoga pokreta koja se sastoji od "dinamike i prožimanja koncepata aktivizma, antagonizma, nihilizma i agonizma" (Jarnjak 2017: 337). Potonje će u ovoj drami biti primjetno unutar prezentacije Vladojeva tijela, simbolički obilježenoga položajem reprezentanta dokidanja i rušenja građanskoga morala zbog kojega su svi prisiljeni odigravati svoje društvene uloge i održavati 'kolektivno ja'. Stoga se u prikazima Vladojevih anarhističkih nastupa oslikava težnja za agitacijom, negacijom i prevrednovanjem društvenih temelja, u skladu s avangardnim programom *antitradicionalnosti* (usp. Micićev

¹⁰⁵ Kao i Vladoje, te Ivo Maurović, i Kamov se, prema Popović (1970: 6), borio protiv "konvencija stida" i lažnoga života.

dadaistički manifest (1921: 259): (...) "kulturu razoriti kao dosadu, buržoasku ludost, lijepo oličenu i u safijan umotanu – do krajnosti idemo (...) – Od temelja rušimo, rušimo (...)").

Budući da je oblikovanje lika Vladoja atribuirano provokativnim činovima čiji je cilj skidanje društvenih maski, 'ogoljenje' tijela u svoj 'ružnoći' prijestupa, njegova prisutnost iz perspektive ostalih okarakterizirana je osjećajem nelagode. Na primjer, pri Vladojevu prvom stupanju na scenu lik Majera "odmah se udaljio rezignirano" te nedugo zatim čini isto u razgovoru s Mimi: "Pst. Ide – Vladoje. (*Odalečuje se*)". Nadalje, lik Majera ga u njegovoj odsutnosti naziva čudakom i zagonetkom, a u iskazu Boška, Vladojeva brata, njegova se nedokučivost dodatno oslikava: "(...) Moj je brat svinut ko upitnik, samo mu je točka gore: a ta je točka njegova glava. Točka bez rečenice" (PK3: 76). Motiv nepoznatosti istaknut je i u iskazu lika Ive Sabljaka, najmlađega brata: "Ne poznam te. Uvijek si šutio" (isto: 86), a u njegovu se pitanju: "A ko si ti?" (isto: 101) može ponovo promatrati atribucija Vladojeve ličnosti odrednicom nepoznanice, zbog čega su opisi ostalih likova često prožeti motivom straha kao odraza Vladojeva izmicanja očekivanom, pretpostavljenom i poznatom. Konstrukcija njegova tijela u tom je smislu moguća reprezentacija ondašnje avangardističke radikalnosti i eksperimentalnosti jer je obilježena motivom tuđega straha od razotkrivanja 'individualnoga ja' koje se u drami materijalizira kroz različite tabue i transgresije, skrivene od pogleda Drugoga. Zato se, osim, specifičnosti fizičkoga izgleda, sličnost s drugim Kamovljevim likovima intelektualcima očituje i u činovima pronalaska zadovoljstva u posjedovanju istine o drugom. Također, s likom Marija iz *Tragedije mozgova* dijeli neuspjeh konferanse u Hrvatskoj, s likom Srđana Krpana iz drame *Čovječanstvo* nedokučivost i spise koji sadrže tuđe tajne, a s likom Ive Maurovića iz drame *Na rođenoj grudi* petogodišnje otuđenje od obitelji, prilikom čega postaje 'tuđi'. Na primjer, Vladoju sestra Mimi govori: "Ti si se otuđio daljinom, pet-godišnjim odsustvom, postao si ko polubrat" (PK3: 81), a majka Ivi Mauroviću govori: "Promijenio si se, sad si drukčiji. Nisi više onaj" (isto: 48). S Maurovićem dijeli i odrednicu bradatosti kao simbola određenoga modernizma, tj. otklona od tradicije. Također, isti motiv otuđivanja javlja se i u *Isušenoj kaljuži*, gdje tekst kazuje da je Arsen sestri Jelki, zbog izbivanja od kuće punih šest godina, postao "bliži od brata i majke", odnosno ne gleda ga kao brata, nego kao čovjeka pred kojim može biti – slobodna. Iz navedenih se primjera može prepoznati promjenjivost identiteta i njegova ovisnost o kontekstu, točnije u ovom se slučaju (od)micanjem tijela izvan određene društvene zajednice (obitelji) stvorilo i novo značenje tijela. Identitet se u tom kontekstu pokazao istovremeno osobnim i društvenim konstruktom, mentalnom predodžbom o sebi na temelju načina na koji nas drugi vide i afirmiraju u odnosu na okolinu koja postavlja norme i vrijednosti (usp. Van Dijk 2006, Marot Kiš i Bujan 2008, Agamben 2010). Identitet

lika Vladoja Sabljaka konstruiran je stoga dvojako: iz vlastite perspektive on je 'prokazivač' lažnosti društvenih apsoluta, dok mu je zbog toga iz perspektive tradicionalistički nastrojenoga društva pridana oznaka neželjeno-radikalna identiteta.

Prezentacija Vladojeve ličnosti prožeta je nihilističkim činovima, kontroverzom, skandalom te odbijanjem uloge monaha-čuvara samostanskih (obiteljskih) tajni. Jačina i moć društvenoga autoriteta te 'kolektivnoga ja' prikazuju se pritom u procesu razotkrivanja lažnoga morala vlastite obitelji čiji članovi jedni pred drugima skrivaju svoje 'individualno ja' kroz tajne, krinku i pretvaranje radi očuvanja i održanja društvenoga statusa, posebice statusa obitelji. Vladojev lik obilježen je stoga činovima sablažnjavanja društva 'istinom', tj. rušenja društvenih postulata, počevši od glavnoga 'monaha' morala – vlastitoga oca. U prizorima Vladojeva polemiziranja s ocem primjetno je stremljenje prema razotkrivanju nemoralna i licemjerja građanskoga društva u kojemu je otac označen reprezentantom takvoga sustava. Stupin Lukašević (2013: 439) piše da se Vladoje avangardno "razotkriva kao slobodarski rušitelj regresijskih, tradicijskih dogmi, a napose one uvriježene institucijske, religijske, farizejske" te u prizorima polemiziranja i 'verbalnoga usmrćivanja' oca razotkriva oca kao figuru lažnoga, licemjernoga morala i duhovne prostituiranosti. Rušenje temelja obitelji, oblika tradicionalno ustanovljene 'samostanske' institucije morala, može se percipirati težnjom za izgradnjom temelja koji izrasta iz negacije i osporavanja tradicije kako bi se uspostavio novi poredak – poredak oslobođenoga tijela u prijestupu i skandalu. Vladojev manifestni nastup prema ocu, ali i prema drugim likovima, portretira ga avangardističkim likom u obračunavanju s tradicijom i formama institucija, što se dodatno artikulira u prikazu njegova tijela kao onoga od kojega svi prisutni zaziru. Slično prikazanom osporavanju i prevrednovanju tradicionalnoga, Donadini (1917: 143), komentirajući hrvatsku kulturu 20. stoljeća, piše da su skandali potrebni "da se lagumira ovaj trulež u kom živimo. Sve kod nas umire u formama i konvencionalnosti, na čiju se sivost (...) udaraju žigovi nekakve tradicije, za koju bi bilo najbolje da ne postoji, (...) da je prijedemo, zaboravimo, pregazimo i za uvijek izbrišemo iz naših memorija, iz sebe, i naših bića. (...) Ne vidim nikakvog individualistu. Sve je uniforma". Iskazana težnja avangardnih umjetnika za nadilaženjem i rušenjem tradicije, kako je već ukazano, prisutna je karakteristika Kamovljevih likova buntovnika, a u okviru *Samostanskih drama* oblikovanje lika Vladoja prožeto je upravo komponentama skandala unutar prezentacije njegova neuniformiranoga tijela, označena remećenjem drugih. Međutim, kako će simbolično pokazati završetak drame, skandalozno izvanbračno dijete Vladojeva brata Boška 'mora' umrijeti kako bi se očuvao status obitelji kao institucije morala, oslikavajući jačinu kastrirajućega straha od društvenoga kažnjavanja. Time se tijelo pokazuje ishodištem kazni, tj. "ishodištem praksi kontrole i poretka"

(Ristić i Marinković 2015: 443) gdje je cilj kažnjavanja disciplinirano tijelo. Upravo je zato motiv straha od 'razgolićivanja' pred društvom upisan u prikaze tijela svih članova obitelji, osim Vladoja, koji, iako je u opisu njegova tijela istaknuta svinutost, "stoji ko stup" pred ocem, predstavnikom društvenoga poretka i zakona morala. Stoga se može argumentirati da se unutar konstrukcije Vladojeva tijela i ličnosti očitavaju odlike avangarde i avangardističkih umjetnika u osporavanju konvencija i formi, srodno, primjerice, Donadinijevoj (isto: 152–153) slici umjetnika u programskom tekstu *Vaskresenje duša*, gdje se navodi da veliki umjetnik nema bojazan od razotkrivanja istine o sebi i tuđega smijeha, dapače, on "satire tu bojazan u sebi, gazi joj petom glavu kao zmiji, pušta istinu neka se kao oganj u kom izgara sav autoritet njegovog mesa, njegove ljudske volje, njegove taštine: *kaže je otvoreno!*".

S obzirom da je prezentacija Vladojeve ličnosti označena neukalupljenošću, prezentacija njegova tijela projekcija je istoga u karakteristikama svinutosti, bradatosti i nepoželjnih pogleda, odnosno odmaka od prototipa poželjnoga i lijepoga muškoga tijela: (*pojavi se na srednjim vratima; on je plećast, ali svinut; očali mu i brada daju nešto strogo, ujedljivo, nepovjerljivo; ali samo u prvi mah. Ali kad skine očale – a to biva često – pogled postaje na njegovim umjerenim, ali nemirnim kretnjama, naivan, bezobrazan, gotovo nepristojan i ko da vidiš duboke, ružne brazde ispod onih dlaka* (PK3: 76). Motiv svinutosti tijela može ukazivati na ispaćenost uma i intelekta unutar hrvatskoga društvenoga mediokriteta¹⁰⁶ te također asociirati položaj tijela pri pisanju studije o lažnosti društvenih temelja za stolom (oblik upitnika koji ističe Boško). Ono je prikazano uspravljenim tek u situacijama kada ga prevladaju nagoni – eros prema sestri¹⁰⁷ (npr. "podigao je i odveo") i tanatos prema ocu (npr. "samo je Vladoje ostao ravan, na nogama"), što se može interpretirati metaforičkom slikom transgresivno-nagonske naravi njegove ličnosti. Vladoje je konfiguriran suprotnošću svojoj braći, sestri i ocu koji pred drugima prezentiraju samo društveno poželjan dio sebe te strahuju od društvenoga kažnjavanja; vidljivo primjerice u Boškovu iskazu: "Taj grozni smijeh, podrugljivost i laktarenja... Ti ne znaš tu grozu, brate, Vladoje, ti ne znaš!" (isto:

¹⁰⁶ Hrvatsko društvo i otpor prema novom Vladoje komentira napisima novina o njegovoj neuspješnoj konferansi: "Blamaža jednog gospodina. Neka zapamti – i zapamtiti će – da su drukčiji kapaciteti držali sto puta predavanja na obranu naše domovine, prava i narodnosti badava; a on je htio za novac trovati ili širiti tuđinštinu, kozmopolitizam i znanje" (PK3: 78). Svoju studiju o društvu stoga piše kako bi "iznio fakte" i pokazao hrvatsko društvo koje počiva na "natražnosti", zaostalosti i lažnom moralu, što smatra i razlogom neuspješnosti konferanse. U iskazu lika Dragana ističe se prikaz hrvatskoga društva u kojem se od pisanja i intelekta ne može živjeti: "Kao od konferansa? – Bilo bi dobro. Ali, moj Vladoje! Gdje smo mi još? To je baš tako, kao da se proglašiš bezvjercem, gdje moraš biti upisan u koju konfesiju iliti ko da tražiš civilni brak, gdje ga ne priznavaju (...)" (isto: 90).

¹⁰⁷ U drami je iskazano da Vladoje prema sestri Mimi osjeća spolni nagon, kako i priznaje bratu Ivi s ciljem da ga sablazni i izazove reakciju: "Tvoj brat Vladoje nije ljubio žene dvije godine, i danas, o trećoj uri, osjetio je prvi put nagon u blizini tvoje sestre. (*I pustio ga kao da je to zgnječio objiesni insekat, pa sad gleda, hoće li se ganuti.*)" (PK3: 101).

98). Strah od razotkrivanja istine pred Drugim demonstriran je prikazom nemoći ostalih likova pred Vlodojem¹⁰⁸, posebice izraženoga u oblikovanju tijela oca u koje je upisana slabost, bol i strah pred vlastitim sinom. Za ilustraciju potonjega uzet će se didaskalijski opisi oca u prizorima susreta s Vlodojem:

(umoran ulazi lagano, mučno)/ (ide na lijeva vrata, bez glasa)/ (neodlučno se vraća prema sredini)/ (bijedno, turobno)/ (slabašno, blago, u nemoći)/ (Jadno)/ (Suho)/ (pogođen)/ (užasno uzrujan)/ (grozno, očajno)/ (kroz plač)/ (Zamagljeno sio u kut, na fotelju)/ (ponavlja tiše, daleko tiše)/ (Onda pogledao u svoje ruke, patnički, suludo)/ (pogledao ga sijed od straha i uzmakao)/ (I odmah mu približidiše usne. Onda je pošao k njemu; ali odmah stao kao bik)/ (ko sablast, bez zvuka što je trznuo obrvama (...) i sunuo na lijeva vrata, bez očiju. Duh)/ (sav sijed ko od velikog straha, gologlav, istanjen (...)).

Didaskalijskim prikazom ocrtava se gubitak moći hijerarhijski jače figure (oca) pred Vlodojem, prouzrokovan strahom od društvenoga kažnjavanja u vidu gubitka ugleda i pogleda Drugoga koji će ga, nakon razotkrivanja istine, identificirati lažovom, preljubnikom i kršiteljem moralnih zakona čiji bi trebao biti uzor. Društveni se pogled u tom smislu percipira u obliku paranoičnoga straha, sartreovskoga pogleda-pištolja uperenoga u pojedinca čija je svrha nadzor i kontrola pojedinaca u kontekstu *vidjeti = znati* (usp. Brooks 1993, Foucault 1994a). Tradicionalna institucionaliziranost oca kao izvršnoga oblika moći unutar društvene zajednice obitelji, koja potom postaje odraz njegove sposobnosti provođenja društvenih vrijednosti, označena je socijalnim statusom koji se ne želi okaljati. Osobni se identitet tako pokazao osnovom skupnoga (kolektivnoga) identiteta, na temelju čijih se vrijednosti postavljaju granice poželjnih i nepoželjno-devijantnih tijela. U tom smislu Van Dijk (2006) osobni identitet percipira mentalnom predodžbom osobnoga jastva te ujedno mentalnom predodžbom društvenoga jastva kao procesa poistovjećivanja s određenim zajedničkim vrijednostima, što tijelo prikazuje instrumentom odnošenja s okolinom koja ga konstruira (Vidi potpoglavlje 2.3. *Tijelo i identitet*). U Kamovljevoj drami *Orgije monaha* identitetu oca, onom osobnom te obiteljski-orijentiranom kolektivnom, kao društveno postavljenoj figuri zakona prijete destrukcija unutar mogućega razotkrivanja njegova prekoračivanja granica zakona u formi izvanzakonitoga djeteta. Iako je njegovo nezakonito dijete umrlo, i dalje je prisutno u obliku sjene koju Vlodoje oživljava radi skandala istine. Zato kao što je očevo nezakonito dijete umrlo, tako je i Boškovo 'moralo' umrijeti za opće dobro njega, cjelokupne obitelji, a onda posljedično i društvenoga

¹⁰⁸ U drami *Djevica*, koja se radnjom nastavlja na *Orgije monaha*, lik Milke oslikava (nad)moć koju Vlodoje ima nad drugima prilikom njegova poziva na rad sa sijenom: "I nitko nije trebao da pođe. Svi mogosmo ostati. Ali Vlodoje veli da je to zdravo, a oni slušaju Vlodoja. Tako pođoše svi" (PK3: 133).

sustava utemeljenoga na, ovdje paradoksalno, moralu. Kategorija morala samo je jedna od društveno konstruiranih vrijednosti kolektivnoga identiteta prema kojoj se identificiraju poželjna/nepoželjna, normalna/nenormalna tijela, pa je identitet tijela ovisan o autoritetu koji proizvodi znanje i 'istine' o njemu, što pokazuje da je tijelo "područje na koje se upisuju režimi diskursa i moći" (Butler 1989: 601). Na primjer, kroz povijest se tijelo, kako piše Turner (2008), često poimalo mjestom strasti, žudnje, moralne pokvarenosti i odsutnosti razuma, zbog čega se podvrgavalo procesima i režimima disciplinacije kako ne bi predstavljalo prijetnju uspostavljenom društvenom poretku. Iz suvremene, postmoderne perspektive veće 'oslobođenosti' tijela, kategorija morala nerijetko se percipira, kao i u Kamovljevu opusu, mjestom osporavanja i prevrednovanja.

S obzirom da je u *Orgijama monaha* prikazan tradicionalistički društveni sustav, transgresivni tjelesni činovi prikazuju se prijetnjom stabilnosti uspostavljenoga poretka, ali i ugrozom statusa *ja* unutar toga sustava. Podatak da Vladojev otac nakon svega vrši čin samoubojstva mogao bi oslikavati teret pozicije 'monaha' unutar represivne buržoaske kulture zasnovane na crkvenom moralu. Stupin Lukašević (2013: 442) primjećuje da lik oca kroz dramu "gubitnički postaje sve tiši, nesigurniji, nevidljiviji, nestajući naposljetku iz tog drugog prizora drame *Orgije monaha* kao suvišna sablast, nekontroliranih trzaja tijela i mimike lica, da bi u trećem prizoru drame živčano rastrojen, lukavo i oprezno prošao scenom – s revolverom u ruci". Autorica ističe da Vladoje verbalno razara oca i njegov nemoral, malograđanski kvazimoral, što ga na kraju egzistencijski bespovratno uništava. Stoga se u psihološkom razobličavanju moralno devijantnoga oca odvija njegovo "egzistencijsko ogoljavanje pred sinom do znakovite figurativnosti suvišna čovjeka" (isto: 442) koji se od jake figure na kraju metamorfozira u autodestruktivnu ličnost. Moral kao nametnuta kategorija uprizoruje se iznevjerenom od glavnoga monaha samostana – oca koji, ne mogavši podnijeti težinu istine vlastitih postupaka, odabire smrt¹⁰⁹ kao novo rađanje (pomalo avangardistička anihilacija staroga kako bi se stvorilo novo), što asocira i kraj drame ("Sunce se diže").

Motiv svjetla moguće je simbolički povezati s likom Vladoja kao onoga koji rasvjetljuje (istinu, lažnost društvenih temelja i sl.), čiji je ulazak u sobu, simbolično, na početku označen upaljenom, velikom lampom¹¹⁰, a u odgovoru na Majerov komentar da svjetlo samo kvari boje sumraka: "A meni izgleda da je to nešto vrlo zanimljivo. Dva se svjetla bore. I fitilj – prevlada"

¹⁰⁹ Vladoje svjesno gura oca prema samoubojstvu, čime indirektno postaje ocubojica, sugerirajući možebitno i Edipov kompleks. U tom kontekstu otac je smetnja jer je figura morala i zakona koji ne dopušta seksualni odnos s vlastitom majkom (pod 'maskom' sestre u čijoj blizini osjeća nagon) te ga se zato kao prijetnju želi (s)maknuti.

¹¹⁰ Također, pripaljuje špirit i vatru.

(isto: 77) može se prepoznati figurativna slika njegove borbe s lažnim moralom obitelji te događaj smrti oca kojega će "prevladati" upravo on. Konfiguracija Vladojeva tijela obilježena je dakle odrednicama avangardističkoga osporavanja tradicionalnih struktura te raskrinkavanja društvenih maski i istine o pretvaralačkom karakteru moralnih figura. Vladojevi prevratnički i prevrednovateljski činovi mogu se artikulirati Cesarčevim (1919: 223–224) avangardnim proglasom da "nema nove duševne strukture bez nove socijalne strukture" te da "nema unutarnjeg prevrata bez prevrata spoljašnjeg", apostrofirajući socijalni prevrat koji se u okviru ove drame, kako bi se moglo zaključiti, Vladojevim činovima iznošenja istine teži isprovocirati. Konstruiranost ličnosti Vladoja Sabljaka odrednicama kontroverze i anarhističkoga obaranja drugoga odražava se i u prikazima njegova tijela protkanima motivima remećenja ostalih. Osim oca, pod njegovim prisustvom oboreni su i Majer: (*opet onako oboreno zašeta sobom*) te Ivo: (*zarumenio se ušesima; neprilično; protro čelo, vrat. Oborio oči. Zašutio. Onda lagano podigo pogled na Vladoja (...)/ (zapjenjeno pao na stolac)/ (odmah je izašao, poniknut, skršen, mrk*). Također, u njegovu prisustvu lik Dragana Stanojevića opija se dok se ne sruši, a opija se i Ivo, što bi se moglo percipirati simboličkom ilustracijom narušavanja uspostavljenoga poretka/ređa od strane remetilačke anarhično-radikalne ličnosti. Čin suočavanja drugoga s istinom demonstriran je tako oblikom njegove destrukcije, a navedeno se potencira na kraju drame u događaju (samo)uništenja Vladojeva oca te kasnije, u drami *Djevica*, brata Ive. Portretiranje Vladojeve osobnosti okarakterizirane sadističkim uživanjem u činovima iznošenja istine vidljivo je, primjerice, u prizoru razgovora s bratom Ivom, u kojemu se predočuje prezentacija njegove tjelesne i psihičke moći nad drugim, čija je konfiguracija tijela posljedično označena motivom nemoći (PK3: 101)¹¹¹:

VLADOJE (*uhvatio ga za ruku, sve grublje*): Stoj! I drugi fakat. Tvoj brat Boško nije više momak, sada je otac. Striče! (*I držeći ga čvrsto, nastavio*): Tvoj brat Vladoje nije ljubio žene dvije godine, i danas, o trećoj uri, osjetio je prvi put nagon u blizini tvoje sestre. (*I pustio ga kao da je to zgniječio obijesni insekat, pa sad gleda hoće li se ganuti.*)

¹¹¹ I u sljedećoj sceni susreta braće može se promatrati atribucija Vladojeva tijela motivima moći i straha nasuprot Ivi (PK3: 101)::

IVO (*natočio rum u čaj; popio; natočio još; još; ispio. Onda cijelu još gotovo punu flašu prinio ustima*). VLADOJE (*okrenuo se; strašan ko ono, kad se vrata pomakoše sama, i lanuo*): Baci to! (*Strgnuo mu flašu i bacio preko prozora*): To! Bena!
IVO: (*probljedio s čuške; a onda osjetio bol na rumenim obrazima*) (...)

Navedena scena možda nosi i autobiografska obilježja jer Nikola Polić u *Iskopinama* piše da se Kamov protivio njegovoj sklonosti alkoholu. Dapače, savjetovao mu je da čita Zolinu *Jazbinu* ili *Doktora Pascala*, gdje je opisano pogubno djelovanje alkohola. Također, Kamovljev brat Dragimir, kako je već u radu spomenuto, bio je alkoholičar te počinio samoubojstvo – čin koji obilježava i lik Ive Sabljaka.

IVO (*uprepastio se najprije tona; onijemio; a onda za posljednje riječi – sav se stresao baš poput insekta skupljajući snagu. (...)*)

IVO (*snašao se; skupio snagu; otvorio usta, ali ne nalazi riječi; pokušao govoriti, ali zapeo*) (...).

Razotkrivanje istine percipira se činom nadvladavanja drugoga, vidom pobjede vlastitoga sebstva koje stoji u opreci prema njemu. Iz perspektive tradicionalne hrvatske kulture, kakvom je prikazana u drami, koja počiva na religijskom nauku, provocirajuće tijelo, predstavljeno likom Vladoja, označeno je prijetnjom rušenja navedenih temelja, pa se prezentacije tijela ostalih likova mogu čitati metaforičkim prikazima učinaka poremećaja i destrukcije uspostavljenoga sustava. U drami je iskazano da radikalnost, utjelovljena ovdje u demoniziranoj личности Vladoja Sabljaka, proizvodi efekt određenoga šoka unutar prezentirane kulture te je za pretpostaviti da je reprezentacija anarhističko-nihilističkoga tijela ostavila sličan dojam i na ondašnjega čitatelja koji je u njemu mogao prepoznati provokativni društveni poredak novoga doba te mu se, u cilju avangardne persuzivnosti, prikloniti.

Demonstracija Vladojeve 'demonске' личности prisutna je i u drami *Djevica* u kojoj se promatra kako Vladoje gura vlastitoga brata Ivu prema smrti, kao što je učinio ocu u drami *Orgije monaha*. Iako i njegova braća, Ivo i Boško¹¹², u tekstu nose oznake buntovništva, njihova se buntovnost, za razliku od Vladoja, odvija u tajnosti. U iskazu lika Milke iz drame *Djevica* upućenom Bošku Sabljaku ističe se različitost Vladoja naspram braći: "A Vladoje se je sam čuo (...) Ali vi! Za vas govore drugi! I viču" (isto: 122). Ivo, imenovan u drami "revolucionerom mozgova", taji da piše pjesme te ih piše pod pseudonimom, a Boško skriva svoj seksualni odnos sa služavkom¹¹³. Međutim, obojica su konfigurirana žudnjom za avanturom, aferom i skandalom. Sestra Mimi postaje Ivi draža kada sazna da nije nevinna, a otac zanimljiviji kada sazna da je imao nezakonito dijete. Isto tako, Boško začinje dijete kako bi počinio skandal. Obojica su označena karakteristikom buntovnosti, ali ju ne iskazuju u javnosti zbog straha od društvene etiketiranosti, stoga i u opisu njihova tijela dominira određena bezizražajnost, beskarakternost (bez-bradatost) i karikiranost:

IVO (*pojavi se na srednjim vratima sav zadahtan, zgužvan, prašan. On je visok, mršav, bez izraza, s nekoliko tek probitih dlaka, utisnutim šeširom koji tek kasnije skida i batinom koju još kasnije odlaže. Na*

¹¹² Iako je Bošku u Kamovljevim dramama posvećeno manje pažnje od njegove braće, atribucija njegova tijela je, kao i Ivina, označena motivom slabosti. Označen "melankolijom svoga organa", obilježen je čestim spuštanjem pogleda u patos: (*prvi je stao gledati u patos*); (*pogleda je ogłupjelo i progovori u patos*); (*pogleda ga i progovori u patos*), ali i glave: (*(...) Diše teško. I najedamput spusti glavu na stol*); (*ne diže glave*); (*opet spusti glavu na sto*); (*(...) onda opet udari glavom o sto.*), sugerirajući možebitnu ispaćenost uma i osjećaj tereta vlastite ličnosti označene istovremeno žudnjom za skandalom i strahom od društvenoga pogleda.

¹¹³ Isto čini i lik Dušana iz drame *Mamino srce*, koji se, poput Boška, zgraža nad vlastitim djetetom.

njemu se opaža prebrza omršavjelost kao u djece koja najedamput izrastu, zato mu i nos udara u oči (...)
(... njegovo se je lice slabašno, bezizražajno nasmiješilo) (isto: 84-85).
(... Samo je Ivo ostao šuteći) (isto: 91).

BOŠKO (*mlad, crnomanjast, obrijan, ulazi hrlo, smrčeno i prolazi na lijeva vrata*), (isto: 74).
(uzima šešir, neodlučno, misli; pa pođe; šešir mu podrhtava u ruci; stište ga ko u strahu da mu ne ispadne (...)) (...) (*uvijek neodlučan, razmišlja (...)*) (*I držeći onako ko u grčevima šešir u ruci pošao k stolu*) (isto: 98-99).
(proderan, blatan, karikiran, uvijek s onim stisnutim šeširom¹¹⁴ (...)) (isto:114).

Već se u *Orgijama monaha* Ivina ličnost obilježava odrednicama pokorenosti društvenim normama i očekivanjima, ali i unutarnjom prepolovljenošću¹¹⁵ koju identificira Vladoje: "Ali ti si, Ivo, jedamput bio prestao biti vjernik prije u oči svijeta, negoli u sebi... Nisi klečao, ali si molio... A sada – smiješ se idealistima i pjevaš pjesme. U sebi" (isto: 86). Ivina rastrganost između želja Drugoga i onih vlastitih prikazat će izgublenu i neostvorenu ličnost pod autoritetom društvenoga aparata. I on odlazi u inozemstvo, no za razliku od brata Vladoja i lika Ive Maurovića iz drame *Na rođenoj grudi* koji su iz domovine izbivali godinama, on se sa studija vraća nakon samo par mjeseci. U *Orgijama monaha* saznajemo da je upisao pravo, a u drami *Djevica* se vraća sa studija antropologije iz Berlina, da bi kasnije izrazio želju za studijem ekonomije u Veneciji. U tim dvjema dramama prati se izgubljena ličnost u procesu traženja samoga sebe, svoga položaja u društvu, postajući na kraju melankolikom koji odabire samoubojstvo kao jedini izlaz iz vlastitih neuspjeha: neostvarene ljubavi s Milkom te neostvarenoga sebe kao umnika i političkoga revolucionera¹¹⁶. Njegova se impotensa, Žmegačevim riječima (2001: 58), ne odnosi samo na seksus, nego označuje i nemoć

¹¹⁴ Motiv šešira koji se javlja kod obojice predmet je od značaja za njihove ličnosti. Sagledavajući šešir u obliku simbola određenoga društvenoga poretka ili statusa, šešir koji (se) stišće mogao bi asocirati određeni teret u odnosu na to društvo (npr. Boškovo izvanzakonito dijete, Ivina intelektualna i seksualna neostvarenost). Posljedično, čin zaboravljanja šešira kasnije će biti, simptomatično, povezan s činom bijega. Boško izjavljuje da je šešir zaboravio onda kada je bježao, dok Ivo zaboravlja šešir pri bijegu iz ladanjske kuće za profesorom, da bi na kraju stao i legao na travu. Budući da je isti čin učinio Vladoje u *Orgijama monaha* kada je, legavši na travu, zaspao, moguća je poveznica s Ivinom potrebom za snom jer tvrdi: "Tri noći ne stisnuh oka. Spavah, istina. Ali oči bijahu budne. Snivah. Ali sve bijaše java" (PK3: 139). San bi stoga ovdje mogao funkcionirati kao oblik kanaliziranja težnje za zaboravom te sredstvo bijega od stvarnosti i borbe sa samim sobom, slično liku Marija iz *Tragedije mozgova*.

¹¹⁵ U noveli *Čuška* novinar Dikić, govoreći o potrebi 'oslobođenja' naroda od prošlosti, tradicije i deklamacija, kazuje da "(...) dva života u jednome biću – odijeljena i nespojiva – ne mogu dati jednoga čovjeka, jednu silu: dvije se sile uništavaju..." (PK1: 332). Navedeno će se pokazati točnim u slučaju lika Ive Sabljaka, konfiguriranoga borbom unutar sebe kao posljedicom neuspješnoga realiziranja sebe u obliku *ja*-intelektualac i *ja*-muškarac, okrivljujući nacionalizam i ograničenost hrvatske kulture: "Ne dođosmo ni do Evrope: i nacionalizam stade mrljati onaj ideal i zamrljao mene, moju psihu, moj intelekt..." (PK3: 154).

¹¹⁶ Sličnost Ive Sabljaka i Janka Polića Kamova, osim u atributu mršavosti tijela, ističe se i u činjenici da je Kamov, kao i Ivo, sudjelovao u demonstracijama protiv vlasti te imao neostvorenu ljubav s Katarinom Radošević, opjevanu u njegovome poetskom opusu pod imenom Kitty.

intelektualca da unutar društva pronade svoju djelotvornu ulogu. Ivinu smrt kao da najavljuje lik Slave kada ga Milki opisuje riječima: "Vidiš ti Ivu. To ti je ko samokres. Samo pritisneš i on opali, pogodi i ne pogodi, ali prsne. To su ti takozvani revolucioneri mozgov. Umnici, književnici, filozofi" (PK3: 143). Motiv samokresa povezuje ga s autodestruktivnim likom Marija iz *Tragedije mozgov*, ali i činom očeva samoubojstva, dok se prsnuće njegove личности odvija pod mučiteljskom palicom Vlodoja, koji do prsnuća dovodi i oca. U navedenom Slavinu iskazu istaknut je motiv mozga (intelekta) te je kao i kod Marija/Drage označen dvojako: revolucijom misli i prsnućem, što kulminira u totalnoj autodestrukciji njegova bića, tj. konačno – smrti.

Stoga je u opisu Ivina tijela prisutna određena teatralnost u formi obrambenoga mehanizma kojim tijelo maskira vlastitu rastrganu unutrašnjost, apostrofirano npr. u didaskalijama odmah u početnom opisu: (*izgleda u prvi mah vedar i jasan; zato mu je glas jak, kretnje živahne, govor površan; ali sve je to preglasno, nenaravno ko u glumaca, kad ulaze u birtiju i čini se da je njegovo ponašanje tako burno samo zato da zagluši nešto žalosno, bolno i ojađeno* (isto: 123). Tijelo se iskazuje alatom maskiranja unutarne boli, nervoze i melankoličnoga obezvređivanja samoga sebe kojim je u tekstu obilježena njegova ličnost (npr. "Jer ja sam bijednik", isto: 135; "Kako sam bijedan", isto: 140, "Ja sam kostur, moj Slave", isto: 146), a njegovo lažno držanje identificira i brat Boško u iskazu: "A zašto ti je tako cinično lice? Zašto je tamo prezir, jad, led? Zašto lažeš?" (isto: 125), ali i Milka kada govori da je promijenio glas i riječi, ali ne i oči. Maskiranje se, dakle, i u Kamovljevu opusu provodi kako bi se svijetu prezentiralo poželjno 'društveno ja', odnosno kako bi se zauzimanjem određene *persone* prilagodilo društvenoj situaciji (usp. Goffman 1963, Mauss 1973, Douglas 1996, Van Dijk 2006, Marot-Kiš i Bujan 2008 i dr.).

Maska kojom je Ivo atribuiran u *Orgijama monaha* ovdje je označena prevelikom teretom jer se njezinim skidanjem otkriva istina – on je seksualno nemoćan muškarac pred ženom, te mršavo, kosturno tijelo pred samim sobom. Kao i kod dosad navedenih Kamovljevih likova, atribucija mršavosti sugerira ispaćen i nemiran um koji izlaz traži u svojoj ili tuđoj smrti. U prizoru gledanja u ogledalo prikazano je da se Ivo plaši vlastitoga sebe i slike kosturnosti tijela koje je nahereno, svinuto¹¹⁷ (kao u Vlodoja), mršavo te visećih udova, sugerirajući odraz

¹¹⁷ Atribucija kosturnosti tijela, svinutosti te pisanja stihova moguća je poveznica s lirskim subjektom u pjesmi *S gladi* u kojoj se promatra pojedinac ispaćen glađu: "Na licu kostur tvrdo se boči/ i leđa svijam k drvenom stolu/ i ljubim usnam hartiju голу/ i na nju pero stihove toči" (PK1: 90). Kao Ivu Sabljaka, te lirskoga subjekta, Janka Polića Kamova također je mučilo pitanje egzistencije jer "kao literata i samo literata ne može naći kruha" (Žic 2017: 41).

izmučene ličnosti. Presentacija takve ličnosti u drami je iskazana, dakle, prikazom tijela obilježenoga gubitkom snage i motivom padanja, vidljivo, primjerice, u sljedećim odlomcima:

(prošao se nekoliko puta sobom; tri je puta izmijenio položaj ruku; najprije ih držaše o prsluk, pa u džep, pa odostrag. A onda bez daha sio kod stola) (isto: 128).

(svlači kaput i prsluk i baca na stolac; trga kravatu i ovratnik; onda se baci na krevet) (...) (isto onako poluodjeven sjedi na krevetu; sasma svinut; glava mu visi, ruke mu vise¹¹⁸, noge mu vise. Onda se stane, s naporom, pomalo uspravljati. Lice mu je neuredno ko da je cijelo tijelo ležalo na njem. Silazi s kreveta. Gleda u gunj, uhvati ga obim rukama, izgnječi i baci u kut. (...) Onda si nabije šešir na glavu, stane pred ogledalo, skine šešir i sjedne kod stola) (isto: 137–138).

IVO (...) *(Uzrujano se okreće k prozoru i bez snage pomiče ruku, ali je ne digne. (...) (Gleda se u zrcalo) (...) (Upilji se u svoje lice): (...) Jutros sam ležao na krevetu, a Milka je rekla: leži ko da je pao na pleća; digao sam se i osjetio da sam pao na noge; pobjegao sam za profesorom, legao na travu i znao sam da padam na glavu. (Gleda se ukočeno): Sve je padanje. (...) (izlazi brzo; ali ko da je pravac njegovih nogu naheren.)* (isto: 146).

Projekcija uma na tijelo, i obrnuto, primjetna je i u Ivinu iskazu: "Osjećah same kosti, kosti što obolješe; i mozak bijaše bolesna kost" (isto: 150), gdje se tijelo prezentira svojevrsnim teretom koji se u tekstu simptomatično 'odrešuje' činovima bacanja – Ivo se baca na krevet, nabacuje se na Milku, skače s prozora te posljedično, baca se s pećine u smrt. Činovi padanja tijela, koje i Ivo sâm apostrofira, oslikavaju tijelo koje je izmučeno, bez snage i u potrazi za snom kao bijegom i prekidom stvarnosti, pa je u drami učestao motiv kreveta kao svojevrsni oblik kanaliziranja težine uma i tijela (npr. *sjedne na krevet/ protegne se na krevetu/ "Dajte mi svoj krevet"¹¹⁹/ onda se baci na krevet/ sjedi na krevetu; sasma svinut/ silazi s kreveta/ izmoreno polazi krevetu/ nagnuo se na krevet/ Zarine lice u krevet/ gamiže o krevetu*). Međutim, budući da se u stvarnosti san ne uspijeva postići, konačno prenoćite i san pronalazi se u činu bacanja vlastita tijela s pećine. Sabljak (1995: 125) Ivu opisuje ambivalentnim likom koji vrluda između sentimentalnosti i cinizma pa njegovo samoubojstvo označuje prirodnim tijekom njegove "pasije", tj. bacanje s pećine interpretira Ivinim pronalaskom smrti u "podnožju svojih nada,

¹¹⁸ Viseći udovi moguća su analogija s ubijenim starcem u selu (*(...) starac leži sav u krvi... Glava mu visi i ruke mu vise... Strašno...*) (PK3: 139). Time bi se mogla sugerirati nemoć tijela pred krvnikom, odnosno nagovještaj Ivina samoubojstva kao krvnika vlastitoga tijela. Ivo Slavi govori da je selo umorilo jednoga čovjeka i već traže drugoga, čime kao da sam sebe stavlja u poziciju već umorenoga od društva, u kojemu ne pronalazi vlastito mjesto.

¹¹⁹ Navedenu rečenicu izgovara Milki, upućujući da je krevet mjesto stvaranja ili vraćanja moći u tijelu. U odnosu Ive i Milke ta je moć seksualne naravi, no ona ostaje neostvarena pa krevet gubi svoju funkciju, što potvrđuje i Ivina nemoć da zaspi.

stvaralačkih muka, nedoumica, sukoba, razdora, generacijskih i emocionalnih jazeva, koje nikad neće moći premostiti". I život i smrt se u ovom primjeru prikazuju nepremostivim apsurdom čija se psihička 'težina' očituje i na tijelu, demonstriranim u konfiguraciji tijela Ive Sabljaka atribuiranoj učestalim činovima padanja, sve do konačnoga pada u smrt.

Činovima gledanja sebe u zrcalu Ivina ličnost prikazana je bez-identitetskom, bez-pripadnom, koja mrzi hrvatski narod i "ne ljubi Kroatije" zbog 'zamrljanosti' intelekta nacionalizmom i ukrotiteljskim društvenim mehanizmom. U iskazu: "Hrvatska producira krotitelje naroda i ukroćene zvijeri: žandare i medvjede" (PK3: 158) Ivo sugerira da je i on produkt takvoga sustava zbog čega je nemoćan ostvariti svoj potencijal muškarca i umnika jer je figurativno i seksualno ukroćen. Konstrukcija njegova tijela zato je ilustrirana svinutošću koja se uvijek s naporom ispravlja, ali potom nemoćno pada pod teretom vlastitoga sebstva. Demonstracija 'težine' Ivina tijela i prepuštanja bezvoljnosti uprizorena je u sceni u kojoj ga Vladoje prima oko pasa, a gdje se njegovo tijelo prepušta "tromo, bezvoljno, ko pospano" da ga se jedva može držati, sve do vrhunca kada potpuno klone uz krevet i "gamiže uvijek ko da prikuplja snagu". Kao što Vladoje apostrofira, on se nije ostvario kao ličnost (muškarac) jer je i dalje pod utjecajem ambijenta koji ga okružuje, a ne vlastite individualnosti, što ističe jačinu represivnih mehanizama u proizvodnji podčinjene mase. U tome se može prepoznati prikaz formacije identiteta kako ga prikazuje npr. Damasio (2005: 219) koji navodi da je identitet vezan uz nesvjestan odnos s okolinom kojom je od rođenja okružen, odnosno da se tijelo svjesno usklađuje s dominirajućim vrijednostima određenoga društva, ali i nesvjesno reakcijama na okolinu. Također, Foucault (2010: 74) ističe da je zabluda kako tijelo nema drugih zakona osim zakona svoje fiziologije jer je ono "zahvaćeno u nizu režima koji ga oblikuju; ono je sviknuto na ritam rada, odmora i praznika; ono je zatrovano – hranom, odnosno vrijednostima, običajima prehrane i moralnim zakonima zajedno (...)". Tijelo je, dakle, instrument na koji se upisuju kulturalna značenja, što je vidljivo i u prikazu 'opterećenosti' identiteta Ive Sabljaka 'ukrotiteljskom' okolinom.

Prezentacija njegova tijela mogla bi se stoga čitati metaforičkim prikazom moći kolektivnoga identiteta nauštrb onoga osobnoga, što bi u ovoj drami bilo čak hiperbolizirano u postupnom rastapanju i, konačno, nestajanju Ivine ličnosti obilježene ambivalentnošću i frustriranošću zbog neostvarenosti svoga bića. I lik Vladoja i lik Milke obilježeni su izvorom Ivine frustracije, a pritom i agresivnih tjelesnih činova. S Milkom ne ostvaruje ni ljubav ni seksualni odnos, a Vladoje ga, kao i oca, dovodi do potpuna sloma. Moguća najava njegove smrti mogla bi se pronaći u sljedećem Vladojevju iskazu: "Nisam li ja podigao intelekta da bude njihov pad što viši, brži i smrtonosniji?" (isto: 148), u kojem se ponovo ističe motiv pada te

pridjevima "viši, brži i smrtonosniji" kao da se asocira Ivina smrt skokom s pećine¹²⁰. Vladoje u tom smislu ponovo biva označen ubojicom, što Ivo potvrđuje iskazom: "Ti si pećina" (isto: 152).

Tijelo intelektualaca u *Samostanskim dramama* funkcionira poput zazornoga polja suočavanja s istinom. Dok je prezentacija Vladojeve ličnosti i fizičke prisutnosti označena motivom gubitka moći ostalih likova u strahu od razotkrivanja istine, prikaz Ivina tijela obilježen je padom pred istinom o samom sebi. Tijelo je pritom predstavljeno plohom na kojoj um proizvodi stanje moći ili nemoći, ali je istovremeno oruđe maskiranja umnoga stanja. Predočeno je da 'maskiranje' tijela ima za cilj prezentirati ono poželjno sebstvo pred Drugim kako bi se ostvario ili održao određeni status tijela u društvenom poretku (usp. Stone 1996, Turner 2008, Mijatović 2011). Međutim, navedene drame prikazuju da se tek skidanjem maski može otkriti istinski identitet i cjelovitost osobe, što se uprizoruje unutar konfiguracije radikalne ličnosti Vladoja Sabljaka koji dijabolički teži demaskirati sve prisutne kako bi raskrinkavanjem njihovih tjelesnih transgresija razotkrio društvenu patvorenost. Razotkrivanje istine prikazano je činom koji dovodi do uništenja drugoga ili uništenja sebe, ilustrirano prikazom lika oca, ali i Ive koji pod nametnutim maskama gubi samoga sebe, ili bolje rečeno – nikada se ne pronalazi. Tijelo je u navedenim dramskim tekstovima dakle oblikovano kao sredstvo iskazivanja ili zrcaljenja stanja uma u trenucima susreta s razotkrivajućom i razarajućom istinom, gdje se pokazuje da indoktriniranost društveno uspostavljenim moralom proizvodi tijela u strahu od javnoga iskazivanja vlastitih individualnosti. Nasuprot takvoj opresiji stoji prijeteće individualno tijelo buntovnika, *Novoga Čovjeka* (usp. Micić 1921), koje, u maniri ideala avangarde, nastoji srušiti ustaljene fundamente, zato pred njim 'ukalopljena' tijela drugih, društveno porobljena tijela otete individualnosti, doživljavaju i doslovni i simbolički – pad.

3.2.4. Srđan Krpan

Lik Srđana Krpana iz drame *Čovječanstvo* prikazan je sadističkom, mizoginističkom i nihilističkom ličnošću, genijem koji "pozna sve, a njega nitko" (PK3: 172). Drama tematizira

¹²⁰ Motiv samoubojstva moguća je autobiografska poveznica s Kamovom koji u pismu prijatelju Miji Radoševiću 1910. godine spominje borbu s mislima o samoubojstvu te nemogućnost egzistencije od književnoga rada: "Protiv ideje samoubojstva, koja me progoni i koja mi pokazuje jedno logično i časno rješenje životnih problema ja se borim i borit ću se; vjerujem, mučim se, da sebe ubijedim u tu čarobnu moć putovanja, promjene i tuđine i evo i opet ću da kušam putovanjem po inozemstvu zaboraviti. Ja sam radeći ma tek malenkosti u pisarni osjetio da apsolutno nisam ni za kaki rad van literarnoga, a uspjeh ovoga ne samo što sumnjam, nego ne vjerujem!" (Radošević 1910: 741). Kamov spominje i putovanja u inozemstvo, što je još jedna poveznica s likom Ive Sabljaka.

Srđanov 'teatar' u kojemu su muški uzvanici pozvani u njegov u dom kako bi se on u ulozi redatelja i glavnoga glumca-antagonista poigrao sa svima, posebice sa suprugom Leom koja u toj igri, kako ističe Sabljak (1995: 44) postaje "ljubovcom vlastitoga muža koji preko drugih ispituje svoju libidinoznost". Stvaranje teatra u kući moguća je poveznica sa samim piscem koji je sa svojom braćom i prijateljima uprizorio u "kućnom teatru" parodični tekst vlastitoga brata Dragimira naziva *Otelo* (prema Polić, N. u PK1: 10). Značajno bi to moglo biti zbog tematike *Otella* u kojoj glavni lik propituje vjernost žene jer isto čini Srđan neprestano stavljajući Leu u okružje muškaraca. Kao i u Shakespeareovoj tragediji, u kojoj se Otello na kraju metamorfizira u demonsko biće daveći Dezdemonu u činu ljubomore, Kamovljeva drama *Čovječanstvo* na kraju oslikava Srđanovo demonsko ponašanje prema Lei (moguće i najavu njezine smrti), izazvano njegovom ljubomorom, tj. činjenicom da ga Lea želi ostaviti. Odrednicu demoničnosti Srđanove ličnosti može se percipirati oprekom tradicionalnom književnom oblikovanju protagonista jer je lik Srđana Krpana konstruiran u formi antijunaka, radikalnoga i ekscesnoga tijela pred kojim svi strepe. Poput lika Vladoja Sabljaka iz *Samostanskih drama*, Srđan je označen činovima pisanja istine o društvu, obaranju idola te odrednicom upitnika, nepoznanice (npr. "Ali inače on je nepoznat" (...); (...) "Našemu društvu nepoznat", PK3: 171 – 172), stoga je konstrukcija njegova tijela i fizičke prisutnosti obilježena uzrokovanjem straha i nemoći u ostalim likovima koji su svi na neki način poremećeni njegovom nedokučivom pojavom. Srđanova nedokučivost, u smislu izvan-prototipnosti kao kategorije pretpostavljenih i očekivanih vrijednosti, atribuirana je otuđenošću te oznakom zazornoga, odbojnoga Drugoga, vidljivo npr. u Marasovu iskazu u kojemu Srđanu kaže da je "tako tuđ, tako nepojmljiv, tako... tako... odvratn" (isto: 224). U izdvojenom iskazu primjetno je da se odvratnost izjednačava s bivanjem *tuđim* i *nepojmljivim*, na temelju čega bi se mogla iščitati slika represivnoga društvenoga aparata čiji je cilj proizvoditi uniformirano 'ugodna' i, posljedično, (re)produktivna tijela, čiji je Srđan otklon u svojoj radikalnosti i seksualnoj impotentnosti.

Provokativnost i radikalnost Srđanove ličnosti odražava se dakle u 'remetiteljskoj' atmosferi koju stvara u vlastitom domu, a koja se postiže upravo utjelovljenjem, fizičkom Srđanovom prisutnošću obilježenom kastracijskom nelagodom, što je mogući odraz njegove vlastite seksualne kastriranosti. Strah od razotkrivanja istine prezentira se strahom od raskrinkavanja društvenih maski kojim bi tijelo postalo ogoljeno i 'nezaštićeno', oduzete kontrole u prezentiranju vlastitoga sebstva pred drugim. Slijedom toga, može se argumentirati da je u navedenoj Kamovljevoj drami, analizom književne reprezentacije tijela glavnih protagonista, moguće čitati prikaz djelatnosti društvenoga pritiska u prezentaciji vlastitoga tijela zbog kojega se ono oblikuje u skladu s uspostavljenim normama kako ne bi postalo

simbolom društvenoga nereda¹²¹. Odnosno, i u navedenoj se drami tijelo može promatrati društvenim objektom moći, u skladu s npr. Goffman (1963: 84) koji usmjeravanje vlastitoga ponašanja (kontroliranje tijela) s obzirom na sugovornika smatra potvrdom stroge normativne regulacije imanentne svakom društvu. Budući da je svaki pojedinac u svakom trenutku agent svojih djelovanja, teži se prezentirati sebstvo koje će biti društveno odobreno i afirmirano, usklađeno s postavljenim normama (Vidi potpoglavlja 2.1. *Tijelo u društvenom poretku* i 2.2. *Tijelo kao norma*).

Takvo prezentiranje sebstva u obliku uvijek-zapravo maske vlastite individualnosti Kamovljevi aktant u drami *Čovječanstvo* agitira. Kako je u drami iskazano, jedan od ciljeva Srđanove igre jest razotkrivanje čovječanstva kao proizvoda kulture koja nameće maskiranje sebstva zbog straha od drugoga, što asocira općeprevrednovateljske strategije razdoblja avangarde u službi istine. U tom je kontekstu u oblikovanju provokatorske Srđanove ličnosti naglasak na težnjama prokazivanja i rušenja lažnosti temelja (hrvatske) kulture¹²², u čemu se mogu identificirati avangardne tehnike provokacije i šoka u kojima, prema Bürgeru (1984: 71), "šokirati recipijenta postaje dominantno načelo umjetničke namjere". Šokantnost i provokativnost Srđanove ličnosti očituje se već u samoj namjeri organiziranja sadističkoga teatra čija je svrha pozvanim mladim hrvatskim inteligentima figurativno 'ogoliti' tijela i prouzrokovati njihov pad u suočavanju s istinom (poput likova oca i Ive pred Vlodojem u *Samostanskim dramama*). Stupin Lukašević (2012: 207) primjećuje da su likovi "statično

¹²¹ Lik koji u navedenoj drami prekoračuje granice reda jest Srđanova supruga Lea koja kao udana (ali seksualno nevinna) žena svjesno ulazi u seksualizirajuće odnose s muškim uzvanicima te na kraju odlučuje napustiti Srđana, tj. istupiti izvan zakona braka. O liku Lee je, osim u ovom dijelu, progovoreno i u potpoglavljima 3.1. *Tijelo, norma, identitet* i 3.3. *Žensko tijelo*.

¹²² Uzvanici potvrđuju Srđanov uvaženi položaj u hrvatskom društvu te njegov stav o hrvatskoj inteligenciji koji naglašava maskiranje i lažno predstavljanje u svrhu ostvarivanja društvene moći (PK3: 169–170):

KUŠAR: (...) I zadnji njegov portret *Naš najveći čovjek i Hrvat*, u kojega svi zablenući gledasmo... Ma vihor, velim vam! Odnio mu krov nad glavom i mi ga vidjesmo u negližeju. Šta! I kapu mu je odnio.

(...)

KUŠAR: (...) Kad se je čitalo da je naš najveći Hrvat ostao samo zato ideal, mitos, polubog, jer nije izlazio iz kuće, u svijet -

MARAS: - jer je bio pod krovom - *zlorado se smije*.

KUŠAR: - jer je bio ko svećenik kojega hiljade gledaju na propovjedaonici, a samo njegova kuharica za stolom i iza jela - (...)

KUŠAR: Kad se vidjelo da je, kako negalantno i mudro kaže Srđan, ženska noga lijepa samo dotle, dok je u cipelici. (...)

KUŠAR: da je stas sa steznikom toliko lijep, koliko ružan bez njega - (...)

KUŠAR: i kad je rekao: vama estete i patriote steznik i cipela, a nama bokovi i noga -.

U posljednjem iskazu vidljiv je odnos *vi – mi* razlučen motivima bokova/stasa i noge koji ovdje funkcioniraju kao oznake tijela koje je u društvu ili nositelj maski zbog Drugoga (oznaka mase) ili nositelj 'gole' istine (oznaka buntovnoga pojedinca, u ovom slučaju Srđana).

zatočeni u apsurdnom okružju u kojem su i duhovno zaustavljeni neaktivnošću i nedostatkom želje za uspjehom, ambicijom, doimljući se autističnima, psihički paraliziranima te beckettovski grotesknim i beznadnima". Pri završetku Srđanove igre nitko više nikoga ne gleda jer, kako kaže Srđan, "(...) Golotinja smeta golotinji" ¹²³ (PK3: 223), ukazujući da se metaforički postupak 'ogoljenja tijela', u smislu objelodanjivanja cijele istine o njemu, predstavlja osobnom i društvenom neugodom. Srđanova žudnja za razgolićenjem istine o svima prisutnima predstavljena je zato uzrokom nemoći ostalih te je posljedično njegova 'čudovišna' prisutnost u drami obilježena frekventnim prizorima padanja tuđih tijelâ ¹²⁴. Primjerice, prezentacija Leina tijela pred Srđanovom pojavom prožeta je činovima neprestanoga hvatanja za različite oslonce, ali i hvatanjem za samo tijelo kao izričaja boli, pa je konfiguracija njezina tijela često označena motivom zgrčenosti, svinutosti, slabosti i nemoći. Potonje je uočljivo u didaskalijskim prikazima njezina tijela u Srđanovoj nazočnosti:

Lea ulazi. Obim je rukama uhvatila sise. Zgrčena je. Zatvara vrata. Jeca. Onda se baci na divan/ zastire si lice /uhvatila se rukom stolice/ Sjela na rub stolca, nahero i primila se zaslona/ ovila se oko zaslona/ Stisne se uza zid/ Nagne se na zid/ Bolno se uspravi i uhvati za pas/ Uhvati se za bok; lako se savija/ Uhvati se fotelje i drži grozničavo/ otima se grozničavoj pesnici što se drži fotelje (...) Upre se velikom snagom da ne pane/ Stisne se, uobli pleća i skrsti ruke na grudima/ pokorno se sagne sasma/ uhvati se za vrat/ Zubi joj cvokoću/ Lea se stište, guri kao od zime; uzmiče prema kutu, na dnu.

U opisima Leina tijela primjetna je njezina nemoć u Srđanovoj prisutnosti, što se može tumačiti recipročnim odrazom njegove impotencije, a to bi dodatno moglo potvrditi oblikovanje njezina tijela kao seksualno potentnoga i zavodnički moćnoga u prisutnosti mladića Dinka i Ljube. Ona se želi identificirati kao žena u očima muškarca, no Srđanov je pogled usmjeren na spise, čitanje i pisanje, zbog čega ne samo da imaju odvojene krevete nego je i njihov fizički dodir sveden jedino na dodir ruku. Prikaz Srđanova tijela u tom je kontekstu negacija tradicionalne muškosti koja počiva na doslovnoj i metaforičkoj potentnosti (usp. Laqueur 1990) te je u liku Srđana

¹²³ U nastavku izmjena replika Marasa i Srđana potonji o golotinji komentira da liječnik "svakoga baš dobro pogleda i – opipa (...)" (PK3: 223), pretpostavljeno stavljajući sebe u poziciju onoga kojemu figurativna golotinja ne smeta jer mu je cilj otkriti istinu o tijelu.

¹²⁴ I lik Vladoja obilježen je uzrokovanjem slabosti, nemoći i padanja drugih tijela, što je pogotovo zorno u posljednjim scenama njega i brata Ive (isto: 59):

VLADOJE: Ne. (*Uhvati ga oko pasa; govori podglas, u šaptu*) (...)
 IVO (*prepušta se tromo, bezvoljno, ko pospano*).
 VLADOJE (*uvijek ga drži*) (...)
 IVO (*prepušta se sve pospanije*).
 VLADOJE (*teškom ga mukom pridržava*) (...) (*Jedva ga drži*) (...) (*ostavlja ga; Ivo sasma klone uz krevet*) (...).

U tijelo je u stoga upisan odnos moći, gdje su Kamovljevi likovi buntovnici označeni intelektualnom superiornošću nad ostalima, no istovremeno su u nekom segmentu tjelesno inferiorni (npr. Srđan je impotentan, Marije/Drago, Ivo Sabljak, Ivo Maurović su mršavi, Vladojevo tijelo je svinuto).

Krpana moguće promatrati sliku protuprirodnoga tijela i psihopatske ličnosti koja zadovoljstvo postiže u mučenju drugih. Glavni protagonist tako nije nimalo tipični književni junak niti je odraz idilično-harmonične slike svijeta kakvu, prema Brozović (2008: 56), nudi tradicionalna književnost, već je oslikan dijaboličnom ličnošću koja kastrirajućim tjelesnim i govornim činovima sije strah u ostalima.

Osim Lee, osjećajem dominantnosti Srđanove ličnosti i tjelesne pojavnosti označen je i lik Marasa ("Bojim vas se", isto: 225; "Ja sam slab. Ne mogu. Vi ste jači", isto: 225), lik Rajčića koji se opija, likovi Ljubo i Dinko koji obaraju pogled, a činovi padanja i hvatanja za oslonac pred Srđanovom pojavom istaknuti su u liku Kušara, koji u njegovu domu ne uspijeva zaspati: (...) *blijed je, žut, mračan; jedna mu se ruka trza/ Digne se i upire o stolicu/ Zamagli mu se; diže plaho ruke; pipa oko sebe (...) Sklapa oči; pada/ Onda nazaduje prema prozoru i spušta glavu na nj/ Naslanja se poleđice na prozor/ Kušar se teško baca na divan/ cviker mu pada i on ga pridržaje drhtavom rukom. Govori ko u panici posrćući (...).* Kao što Maras primjećuje, Srđan je sve uzvanike na neki način poremetio, pa se kroz Srđanovu eksperimentalnu igru pokazuje zapravo prezentacija njegove ličnosti protkana činovima postizanja zadovoljstva u formi sadizma. S obzirom da je cilj spomenutoga teatra promatrati vjernost žene Lee s kojom impotentni Srđan ne ostvaruje ni duhovni ni fizički odnos, ona je u drami portretirana poput rekvizita-mamca kojim se ostvaruje njegova sadistička igra. Slijedom toga, Srđan je u tekstu konstruiran situacijama u kojima mori drugoga, što se na kraju otkriva izvorom postizanja zadovoljstva, metaforičkim kanalom premošćivanja seksualne impotentnosti. Kroz takvu reprezentaciju tijela mogu se čitati obilježja kulture u kojima je muško tijelo tradicionalno označeno potentnošću, stoga se u slučaju lika Srđana Krpana impotentna muškost pokušava nadomjestiti činovima ostvarivanja potencije unutar sadističkih činova kako bi se tijelu pridala oznaka (karakteristično muške) moći. Navedeno je moguće sagledati slikom društvenoga poretka patrijarhata koji proizvodi muško tijelo promovirajući koncepte muškosti, muževnosti i sl. (usp. npr. Uzelac 2016), te se u tom smislu Srđanov sadizam može tumačiti maskom maskuliniteta, koju potpuno preuzima u završnoj sceni iskazivanja animalističko-nagonske nadmoći nad Leom.

Dakle, u prikazanoj se igri i marionetskoj manipulaciji Srđan razotkriva impotentnom ličnošću¹²⁵ čiji se nagon budi samo u situacijama u kojima može iskazati svoju (nad)moć. U

¹²⁵ Lik Ive Sabljaka iz drame *Djevica* također je označen impotentnošću, što identificira brat Vladoje: "(...) Došao si do javne kuće. S vjerom, nadom i ljubavi. Ali se nisi snašao. Novost te je frapirala. Hvali uzgoju. Ostao si impotentan: hvali karakteru. I ti si se prepao: hvali neiskustvu. Ali ja ti velim: ushtjedni; pokušaj još; orijentiraj se" (PK3: 59). Kasnije Vladoje ponovo potvrđuje njegovu nemoć: "On ljubi jednu nevinost. Zato je sve moguće. On se je već drugdje razdražio, gdje je blud bez luđačke košulje, a nije ništa tamo naučio. Hoće a ne zna, zato ne

maniri Šimićevih (1918: 172) manifestnih riječi da se rušenjem reda može probuditi život, razdiranjem uniformi otkriti duša jer "ne može se iz mrtvoga: reda, iz smirenosti da rodi išta drugo osim opet nešto što je mrtvo", prikazano je da Srđan postavlja vlastitu igru u otočnom "mrtvom" prostoru osame kojom u svima prisutnima uzrokuje unutarjni nered i nemir. Nadalje, rušenjem reda i provociranjem uspostavljenih granica *muž-žena-brak* stvara se nešto novo – ostvarivanje Leine ženskosti u seksualizirajućim susretima s muškim uzvancima te, recipročno, buđenje Srđanove muškosti u kažnjavanju Lee za navedeni prijestup. Kroz tijelo bi se u potonjem primjeru mogla zrcaliti slika kulture obilježene odrednicama moderniteta u vidu prikaza ženskoga tijela označenoga transgresijama izvan okvira braka, ali i tradicionaliteta u vidu patrijarhalnoga muškoga autoriteta i moći/potentnosti u kažnjavanju ženskoga prijestupa.

U prezentaciji neuravnotežene Srđanove ličnosti zato je moguće opažati određeni disbalans u odnosu *muškost – impotentnost* koji se predočuje pokretačem njegova narativnoga identiteta, a koji se ponovo može percipirati mogućim simptomom kulture u obliku prikazivanja ličnosti koja žudi dostići rodno-performativnu ulogu muškosti. Oznaka neuravnoteženosti u

može. (...) Ubit će ili nju ili sebe. (*Ode.*)" (isto: 162). Nadalje, kao što Srđan prema Lei iskazuje agresivne činove na kraju, tako i Ivo iskazuje agresiju u seksualnim nasrtajima prema Milki (isto: 136):

IVO (*opet se bliža; grubo*): Tu stanite. Tu. (*Grublje*): Tu. Isperite mrlje prošlosti. Ne gledajte tako. Udavite gamad svojega mesa. Izjede vas. Sva ste zapackana; sva zablacena. U smradu živite. (*Uhvati je*): To je štala. (*Stište je*): Istrijebite nevinost. (*Ljutito je gnječi s oba prsta*): Dajte mi svoj krevet. Dajte. (*Oturne je.*).

Također, lik Drage iz *Tragedije mozgova* vrši nasilne činove prema ženama, prvo gazdarici, a potom Anki, te je također atribuiran motivom impotencije (u drami saznajemo da je bio gazdaričin ljubavnik, no o tom odnosu kazuje da ne osjeća strasti). Sâm o sebi kaže (isto: 41):

Moj otac, iz kog se je iznijelo ovo bolesno stvorenje, što je 'propij se' upisalo u svoj barjak –bijaše alkoholičar... I ovo će njegovo krasno svojstvo prelaziti ko neiscrpiva, unosna i zakonita baština dalje... I ja sam osuđen na propast i impotensu da vršim svoju dužnost razvijanja, izrađivanja i protančavanja ove sposobnosti za kasnije možda generacije... Jer orao je živio u visinama, a hrana, što bijaše uvjet njegova života, u nizinama... I prirodno je možda u njega razvila oštrinu vida.

Osim što je motiv orla poveznica lika Drage sa Srđanom, poveznica je i završni čin gušenja Anke kao što se 'demonizirani' Srđan na kraju iskaljuje na Lei, dok se Ivo Sabljak iskaljuje na sebi u činu samoubojstva, što prikazuje da se impotentnost u navedenim Kamovljevim likovima često manifestira u obliku agresije prema sebi ili drugom. Tijelo je ovdje prikazano sredstvom kojim se potentnost ostvaruje mazohističkim i sadističkim činovima, odnosno u tijelo je upisana istovremeno intelektualna moć i tjelesna (seksualna) nemoć koja se preobražava u moć tek na samom završetku svake drame, simbolično poput orgazmičkoga vrhunca, u kojemu se Ivo ubija sam, Drago biva ubijen, a Srđan nagovještava moguće ubojstvo Lee u iskazima: "Ja ubijam – radi tebe" (...) "Sutra. Ti – slobodna. I ja" (...) (isto: 236) te cijelom atmosferom zadnje scene u kojoj Srđan poput predatora prilazi svojoj žrtvi. Motiv impotentnosti javlja se i u *Historijatu jednog članka*, prvenstveno u liku Jose, ali se u određenim trenucima povezuje i s ostalim likovima intelektualcima (npr. Lovro, Miha, Bošković). Mogući uzrok impotentnosti argumentira se u iskazu Arsena Toplaka iz *Isušene kaljuže*: "Ne čudite se apstinenci literata, boraca i mučenika, jer intelekt im proždrije spolni nagon" (PK2: 85), a navedeno se u velikoj mjeri može povezati s Kamovljevim likovima obilježenim intelektom.

tekstu se može bitno simbolizira slikama tjelesnih izraza kimanja i češanja, npr. već u početnom opisu Srđana: *SRĐAN ulazi. Ponešto je udebljan, velik; idući kima glavom. Brk mu je malen, podrezan. Prečesto voli objesiti poluprezirno, poludosadno usne i počesati se neodlučno za tjele. Tako i sada; zastaje i gleda u Leu. Onda trzne ramenima i uzme šešir. (...) Skine šešir i češe se* (PK3: 167). Pokreti češanja javljaju se i u ostatku drame: *Odložio je snop, počesao se i čas stao/ Pogleda je, počese se, objesi brk i upali cigaru/ Počese se i izađe/ Neodlučno se počese i zakoraca/ Počese se/ prvi je povuče; ovjesi brk; počese se/ Češe se i izlazi vrlo sporo/ Češe se; znoj ga svrbi*. Ilustracija neuroznih pokreta tijela očituje se, primjerice, i u sljedećem didaskalijskom prikazu: *sjedi kod stola i prekopava listove; ne čita. Uzrujan je. Svaki se čas digno, uzdahne, ogleda. Onda stane srdito udarati nogom o pod. Smije se jarosno i grubo: Hahohoho. - Digne se, sklopi ruke i rašeta kimajući trupom* (isto: 222). Oznaka seksualne impotencije mogla bi se, na simboličkoj razini, prepoznati i u opisu tijela prema brku, iskazanom u početnom opisu njegova lika. Tijelo je označeno viškom, dok je brk kao izraz muškosti (asocijativno penisa) atribuiran umanjenošću i rezanjem (asocijativno kastracijom). Prikaz tjelesne disproporcije stoga je moguća figurativna slika ličnosti obilježene upravo disproporcijom u kategoriji muškosti gdje se vlastiti nedostatak muškosti unutar seksualne kastriranosti nadomješta postizanjem potencije u kastraciji drugih. U Kušarevu opisu Srđanove fizičke pojavnosti primjetna je prisutnost motiva koji ocrtavaju doslovnu i metaforičku odsutnost topline kao reprezentanta muškoga tijela, točnije nagona (usp. Laqueur 1990): "On je neobičan. Ja bih rekao da pravi na čovjeka dojam leden, porazan. Njegove su kretnje užasno trome i hladnokrvne. Čini se slon koji milovanjem usmrćuje čovjeka. I brci mu vise isto tako tromo i prezirno-dobrodušno. U nas gleda kao mačka na miša s kojim se sigra" (PK3: 171). U takvoj reprezentaciji tijela može se uočiti prekid s dotadašnjom literaturom te dokidanje tradicionalnih koncepata oblikovanja protagonista jer Srđanovo tijelo u tekstu funkcionira poput zlokobnoga *panopticona* koji nadzire i sadistički kažnjava, postajući za sve prisutne tijelo *homme fatale*.

Postupci deestetizacije primjetni u opisima njegova tijela odražavaju ondašnja zbivanja u krugovima umjetnosti pod utjecajem avangardističkih nastojanja te se pojam *antiljepote* u liku Srđana Krpana manifestira prikazima njegove fizičke odbojnosti i zazornosti koja se iz perspektive ostalih likova percipira gotovo čudovišnom. Slabinac (2005: 4) piše da je "practiciranje antiljepote u avangardističkim novotvorbama usko vezano uz shvaćanje i tumačenje pojma *očuđenja*, programatski usmjerenog na stvaranje novih estetičkih praksi, kojih je recepcija vezana uz šok i odbojnost", a potonje se može identificirati unutar oblikovanja Srđanova tijela koje je u drami prezentirano učincima averzije i nelagode u svim recipijentima.

Njegov fizički dodir uspoređen je s umrtvljenjem, recipročno njegovu seksualnom nagonu i spolnom organu koji su simbolički umrtvljeni impotencijom¹²⁶. Repräsentacija seksualno impotentnoga tijela koje pokušava nadomjestiti manjak zadovoljstva, u ovom slučaju, sadističkim činovima 'rušenja' drugoga bliska je Freudovim prikazima (1973: 274) neurotičkoga ponašanja kao zamjene za seksualno zadovoljstvo¹²⁷, što pokazuje da se u Kamovljevu opusu pronalaze primjeri kakvi se mogu naći u ondašnjim, ali i suvremenim psihoanalitičkim studijama. Naime, konfiguracija Srđanova tijela odrednicom impotentnosti u tekstu je obilježena, srodno psihoanalitičkim teorijama, činovima nadomješćivanja navedenoga manjka, ovdje u obliku pisanja kojim se teži porušiti "sve idole, veličine, nadljude" (PK3: 169), ali i odigravanja teatra u kojemu se poput voajera odvija promatranje iz daljine te istovremeno 'režiranje' tuđih pogleda prema vlastitoj supruzi. S obzirom da se u Srđanovoj kući odvija performans kojim se nastoje razotkriti prava lica svih prisutnih, u njemu svi stavljaju maske koje Srđan manipulativnom igrom skida, što ponovo asocira avangardističke težnje u smislu iznošenja "unutrašnjih lica" (usp. Micić 1921: 243). Međutim, pokazuje se da u toj igri Srđan na kraju sâm biva demaskiran, kada se iz *tihog*, *mirnog* i *dobrog*, kako ga opisuje Lea, metamorfizira u strahovito, demonsko biće u iskazivanju 'muške' sile nad njom, ostvarujući konačno određeni oblik seksualne potencije. Sabljak (1995: 130) ulogu Srđanove demonske maske koju skida s prijetvornoga lica interpretira 'skidanjem uroka' sa Srđana kojemu je igra s maskom "bila sredstvo da se pomoću maske oslobodi moći koje sputavaju njegov Eros".

¹²⁶ Jedini izravni tjelesni kontakt koji Srđan uspijeva ostvariti i s Leom i s gostima jest kontakt (pružanja) ruke, simbolično, poput produžetka dijela tijela označenoga manjkavošću – penisa. Tek na kraju, u prizoru naleta bijesa prema Lei, iskazuje se njegova potencija i moć muškarca nad ženom, pa citat: "Pružanje ruke. Rukavi mu se skraćuju" (PK3: 136) pomalo asocira rast muškoga spolnoga organa koji tek čeka svoj vrhunac, što kraj drame metaforički i nagovještuje.

¹²⁷ Repräsentacije neuroze kao zamjene za seksualno zadovoljstvo mogu se pronaći u prikazima Srđanove fiksacije na jedan objekt (pisanje/spise). Freud (1973: 307) u fiksacijama vidi komponente seksualnoga nagona: a) nagon za osvajanjem, b) nagon za gledanjem, c) nagon za znanjem; a sve tri komponente prezentirane su u opisima lika Srđana Krpana, prikazanim impotentnim genijem kojemu pisanje prouzrokuje zadovoljstvo te je i Leu oženio jer je imala lijep rukopis. U drami je opis Srđanove ličnosti označen obuzetošću pisanjem do te mjere da je i Leu silio na čin pisanja (PK3: 177):

LEA: (...) Vidjela sam te samo jesti i pisati -

SRĐAN: Čak i jesti!

LEA *srdi se*: Da. Samo jesti i pisati. Ja sam jela – na silu i pisala – na silu – adrese i prepise...

Srdi se još više: Jesi li me kad pogledao?

U činovima pisanja i hranjenja, kao oblika nadomjesnih orgazmičkih užitaka, može se identificirati žudnja za nadilaženjem impotentnosti. Figurativno govoreći, psihoanalitičkim jezikom, pisanje postaje proces kreacije pomoću olovke, što je moguće čitati procesom postanka ocem pomoću penisa koji mu je u stvarnosti oduzet. Također, prema Gilbert (1997: 20), hrana je primarno asocirana sa ženskim tijelom i dojkom, pa se unutar oblikovanja lika Srđana činovima hranjenja mogu prepoznati repräsentacije impotentnih tijela u pokušajima nadomješćivanja užitka koji nedostaje.

Konačan cilj njegove igre jest buđenje vlastitoga nagona, stoga bi se prezentacija njegova tijela mogla čitati simptomom određenoga problema opisujućega u ondašnjem građanskom društvu.

Prikazima antagonističkoga odnosa prema Lei, od impotencije do ekstaze u perverziji okrvavljenja njezina tijela, Srđan je oslikan ličnošću kontradiktornosti. Iako je označen impotentnošću, u formiranju njegove osobnosti primjetna je karakteristika žudnje za moći nad drugima koja se unutar koncepta tijela iskazuje prikazima Srđanovih tjelesnih reakcija. Primjerice, u prizorima koji predočuju povredu Srđanova ega, konfiguracija njegova tijela protkana je motivima svojevrsne muške animalno-nagonske reakcije na gubitak autoriteta, npr. u sceni druženja Lee u barci s mladićima Dinkom i Ljubom: *Uspaljen je; sulud. Smije se simo i hvata za trbuh. Diše teško. Onda se okrene, otre čelo i silovito se osekne* (PK3: 216) ili nakon Kušarove izjave o proturječnosti njegove ličnosti – istovremene duhovne veličine u društvu i tjelesne impotentnosti: *sav se raširi; pući će, misliš, kaput, rukavi, koža; udarit će ga kap. Ali on prasne u veliki grohot kao ono, kad gledaše ludovanje svoje Lee i otkapčajući prsluk, ovratnik, košulju i hlače još većim koracima pošao na vrata (...)* *Diše teško. Žile mu popuštaju. Raskopčan je. Smiješi se. Samo ga na mahove obasjavaju čudni, kratki plamsaji* (isto: 233). Animalističke odrednice prisutne su i u završnoj sceni u kojoj je Srđan u prizoru predatorskoga odnosa prema Lei imenovan orlom, a ista se nomenklatura pronalazi na još nekoliko mjesta u drami. Nadalje, atribucija orla pripisana mu je na temelju njegova pisanja kojim je "porušio sve idole": "Da, zovu me i heroj! Orao! Arkandeo!"¹²⁸ (isto: 184); "Vi se ne sjećate, kako ste me gledali. Ja da! Jer i ja sam znatiželjan; ja slušam i govorim; gledam, ne gledam i sve vidim. Oštro oko, gospodine; zovu me 'orao'" (isto: 192). I u Leinu iskazu opisan je riječju *orao*: "Ja sam te gledala velikog, strašnog, lijepog - ko orla - poletnog, oštrog, jakog..." (isto: 176). Također, u završnom Srđanovu iskazu: "Ovo su pandže. Jao!!"¹²⁹ *utrne najedamput lampu. Veliki mrak. Ako je uhvati, stisne, ugrize... Sakrila se. Bježi. Polazi k njoj*" (isto: 236) označen je poput predatora koji s probuđenom potencijom želi zaposjesti i podčiniti Leu svojoj fizičko-muškoj moći¹³⁰.

¹²⁸ Dodatna poveznica motiva arkanđela i orla mogla bi se pronaći i u kršćanskoj simbolici jer se orao često u kršćanstvu povezivao s duhovnošću, a navedena figuracija bi odgovarala Srđanu koji, Kušarevim iskazom, "živi od duha" jer je impotentan.

¹²⁹ Tomislav Sabljak u svome djelu *Teatar Janka Polića Kamova* ističe pogrešku nastalu zbog oštećenja rukopisa, pa umjesto usklika "Jao!!" u autografu prijepisa, 103. stranici u ARHIVU Instituta za suvremenu povijest, piše "Orao".

¹³⁰ Poveznice lika Srđana s Kamovom vidljive su prvenstveno već u činjenici da Lea uspoređuje Srđana s orlom, a riječima *orao* i *pandže* pišćeva neuzvrćena ljubav Katarina Radošević (Kitty) opisuje Kamova njegovoj prijateljici-ljubavnici Pavici Juliji Kaftanić: "On je u svojim pjesmama divlji i strastven ko orao. Para svojim pandžama oštro, nesmiljeno, ali njegovi bodovi ne bode, oni istina bog rastvaraju sve, ali oni bistre dušu i dižu ju

U tijelo je u ovoj drami upisan odnos moći i nemoći, igra jačega i slabijega, mučitelja i mučenika, pri čemu je oblikovanje tijela Srđana, intelektualca-buntovnika, označeno izvorom straha i padanja tijela drugih. Prikazan je nositeljem oznake određene 'sveznajućosti' koja prokazuje lažnost društvenih uvažениh ličnosti u okviru hrvatskoga društva iako je sâm drugima nepoznanica. Karakteristika nepoznatosti predstavljena je Srđanovom premoći nad drugima, s kojima se odigrava igra razotkrivanja istine, u obliku avangardističkoga 'ogoljenja' radi otkrivanja/oslobođenja duše. Pred njegovom fizičkom pojavom svi likovi bivaju oboreni te se kroz prikaze njihovih nemoćnih tijela zrcali moć Srđanove čudovišne ličnosti. Unutar takve reprezentacije tijela, koja je odmak od konvencionalnoga konstruiranja protagonista-junaka, moguće je prepoznati odraze stremljenja avangardne umjetnosti, odnosno čitati tijelo kao znak zbivanja u tadašnjoj kulturi. Prizori skandaloznih i jezivih Srđanovih činova asociraju tzv. *filozofiju šoka* razdoblja avangarde kojoj je cilj šokirati čitatelja, pa se u prezentaciji kontroverznoga tijela Srđana Krpana mogu detektirati avangardistički ideali prevrednovanja, dokidanja i negiranja tradicije. Budući da je Srđan opisan poput demonske ličnosti, s istaknutim rušilačkim nagonima, u književno-umjetničkom se smislu takvom prezentacijom tijela dokidaju tradicionalni načini prikazivanja stvarnosti te se prikazuje 'priroda' čovjeka kao onoga koji je, kako tumači Cesarec u svom avangardističkom tekstu (1919: 230), "bio prije, i još je zao, jer je bio, i jest još uvijek, čovjek nagona surovih" (...). Demonstracija surovosti Srđanovih nagona ponajbolje je iskazana u završetku drame prizorom šokantnoga animalističkoga uzurpiranja Lee koji se može tumačiti slikom darvinističke kulture u kojoj je muškarac po svojoj prirodi 'predator', ali i figurativna slika tradicionalističke kulture u kojoj je žensko tijelo ploha zadovoljstva muškarca unutar zakona braka.

Kao i u liku Vladoja Sabljaka, prezentacija Srđanove ličnosti i tijela nosi oznaku rušitelja Drugoga, pa se njegova prisutnost predstavlja remetiteljskim entitetom svih likova, simptomatično obilježenih činovima bijega. Tako je lik Rajčića obilježen bijegom u alkohol, lik Kušara pokušajima bijega u san, lik Marasa bijegom od Srđanove novčane pomoći, a lik

visoko (...)" (prema Urem, Ruck, Zakošek, Žic 2005: 20). U njezinu opisu Kamov je uspoređen s orlom koji ne bode, kao što je u drami *Čovječanstvo* Srđan prikazan velikanom koji je seksualno impotentan. Povezanost navedenih motiva i Kamova očituje se i u njegovu pjesničku opusu, gdje u pjesmi *Intermezzo* lirski subjekt govori: "Kitty je golubica i ona će vam pričati pohot orlova;/ pandža je duša moja i pojim se krvlju ideja" (PK1: 73). Također, sličnost sa Srđanom je i moguća Kamovljeva impotencija, čiju mogućnost Igor Žic (2017: 41) pretpostavlja zbog njegova zdravstvena stanja ugrožena tuberkulozom, astmom, slabim srcem, živčanim problemima, a vjerojatno i sifilisom. Tome pridodaje i opis Mije Radoševića, Kamovljeva školskoga prijatelja, koji za nj govori da je postao poput žene. Nadalje, motiv orla Tomislav Sabljak (1995: 127) povezuje s Freudovim tumačenjem frigiditeta žene i njezine ovisnosti o penisu, jer ako se orao sagleda kao simbol oca, muževnosti i moći, poveznica Srđana i orla, te njegova odnosa s Leom, logična je seksualna atribucija. U Leinu je iskazu Srđan uspoređen upravo s figurom oca: "Ja sam te upoznala – ja sam te zamilovala – (...) ko oca" (PK3: 234), čime se negira seksualni odnos.

Lee žudnjom za bijegom od Srđana – muža kao figure Zakona. U prezentaciju tijela buntovnika u ovoj je drami stoga upisana moć remećenja drugoga razotkrivanjem istine o njemu, što se predočuje strahom od raskrinkavanja i demaskiranja sebstva pred Drugim. Stupin Lukašević (2012: 204) u liku Srđana prepoznaje i Kamovljev program jer, kako piše, Srđan "nerijetko reagira na vrlo usporen, maglovit, statičan način, vegetirajući u grotesknim koordinatama bizarne opstojnosti koja se svodi na mogući piščev umjetnički, dramski imperativ: razotkriti u potpunosti mizernost i animalnost izdvojene ljudske psihe koja, uglavnom u urbanom miljeu, dobiva dijabolične, tragikomične konotacije". Autorica također u ovoj (tragi)komediji i antidrami prepoznaje probleme građanskoga društva, poput samoće i bespomoćnosti, besmislenosti i apsurdna ljudske civilizacije, beskičmenjaštva, duhovne obogaljenosti i nesposobnosti pojedinca da "izađe iz alijenirane sredine u kojoj je on tek beznačajan, duhovno paraliziran epozodist" (isto). Unutar takvoga svijeta, reprezentacije tijela protagonista ove drame mogu se čitati signalom čovjekove bespomoćnosti u prisustvu jačeg-Drugog.

3.2.5. Arsen Toplak

Iako Kamovljev roman *Isušena kaljuža* u najvećoj mjeri tematizira autoanalizu glavnoga lika Arsena Toplaka potaknutu njegovom bolešću, u njemu se također može promatrati reprezentacija buntovnoga i dekadentnoga tijela. Postupak Toplakove autoidentifikacije abnormalnim, razvratnim i perverznim indirektno ukazuje na postojanje sustava društvenih normi u odnosu na koje je njegovo tijelo otklon. Nemeč (prema Brlek 2020: 64) za Kamovljev roman piše da ga određuje "osnovna anti-estetska usmjerenost" koju karakterizira "psovački patos, huljenje, bunt te forsirani opisi drastičnih strana čovjekove tjelesnosti", a Popović (1970: 69) nadodaje da Arsen niže opise "inficirane pljuvačke, organskog gnjilenja, perverznosti nagona, opsesije sadizma; detalji bluda, incesta, pijanstva, povraćanja i prljavština". U tome se već naziru obilježja konfiguracije lika Arsena Toplaka atribuiranoga rušilačkim porivima te 'iznošenjem' zabranjenoga, čak dijaboličkoga. Tadić-Šokac (2012: 15) piše da "Arsen sebe prikazuje kao nenasilnog anarhista, kao ironičnog razgrađivača apsolutizirajućih pretenzija općeprihvaćenih društvenih, kulturnih, literarnih normi. On nije tradicionalni junak, nije branitelj svetosti i nedodirljivosti Vrijednosti (bilo koje vrste)".

Lik Arsena Toplaka dakle, u skladu s avangardističkom "poetikom osporavanja", stoji u opreci prema Drugom (tradiciji – bilo kulturnoj bilo književnoj), pa će osporavanje u romanu postati jedna od ključnih karakteristika Toplakove ličnosti. Prepoznajući represivni karakter

društva u kojemu prebiva, on počinje preispitivati svoje *ja* u odnosu na realnost označenu društveno-performativnim ulogama koje želi osporiti, čime postaje zazorni subjekt, zazorno Drugo. Primjerice, u romanu se navodi da je Arsen dugo vremena na obitelj valjao "neprilike, uzrujavanja i očajavanja svojom besposlicom, lumpovanjem i mislima grdnje, sanja i alkohola, zločina, besavjesnosti i zastranjivanja" (PK2: 104), gdje je primjetan oprečan odnos *ja* – *obitelj* čiji se kredibilitet provoditelja Zakona provocira, pa i opovrgava, Arsenovim transgresijama. Oblikovanje njegova tijela unutar konteksta obitelji stoga je označeno određenom prijetnjom, što se ilustrira, na primjer, u prizoru u kojemu lik milostive Gorup govori da je buhu u prostor mogao donijeti samo Arsen: "Pa ko bi drugi! Znamo, što je donio s puta! – klikne ona" (PK2: 26), referirajući vjerojatno na tuberkulozu koja se, između ostaloga, često povezivala s prljavštinom – tjelesnom i karakternom. Na primjer, Lawlor (2007: 122) navodi da su se u 20. stoljeću s jedne strane prihvaćali tuberkulozni pripadnici viših klasa, dok su se s druge strane stigmatizirali "prljavi" tuberkulozni pripadnici nižih klasa. Arsen je u ovom primjeru stigmatiziran nižom klasom u odnosu na ostale prisutne likove, a to dodatno potvrđuje izjednačavanje njegove pojave od strane milostive Gorup oznakama kršenja normi poželjnoga tijela ("Arsen si je štošta dozvoljavao, kako je ona govorila mužu, tužeći se na ponestajanje pristojnosti i – dakako – religije" (PK2: 26). Označenost nižom klasom zbog atribucije neugode vlastita tijela u pogledu drugoga izražavaju i npr. pripovjedači novele *Stjenica*, *Odijelo*, *Brada* i *Ispovijest*, o čemu je bilo riječi u potpoglavlju 3.1. *Tijelo, norma, identitet*.

Nastavno na društvenu semiotizaciju bolesti, Byrne (2013: 55) piše da je tuberkuloza zapravo društvena bolest, metafora "za sve što je pogrešno u 'neprirodnom', kapitalističkom svijetu" te je zbog toga istodobno i njegova prijetnja. Arsenova tuberkuloza označuje njegovo tijelo 'neprirodnim' te prijetećim jer u njega upisuje otklon od zdravoga i discipliniranoga tijela koje se društveno propagira (Vidi potpoglavlje 2.4. *Bolesno tijelo*). Prema Sontag (1978), tuberkuloza se u ranom 19. stoljeću povezivala s kreativnošću i boemskim životom kojim su se negirale obveze nametnute od strane buržoaske dogme o radu i zarađivanju, pa je u tom smislu Arsenovo tuberkulozno tijelo označeno društveno štetnim i neproduktivnim – kako u kapitalističkom smislu, tako i onom reproduktivnom. Vuković (2018: 105) ističe da je metafora bolesti u Kamovljevu romanu stopila nekoliko različitih abnormalnosti koje su prijetile stabilnosti tadašnjih buržuja u Hrvatskoj jer se krajem 19. stoljeća vjerovalo da su, kako piše Oosterhuis (prema Vuković 2000: 28), "medicina, obrazovanje i društvena higijena sredstva sprečavanja razvrata i stvaranja društveno prihvatljivog seksualnog standarda". Vuković (isto) nadodaje da je "strogo regulirana seksualnost buržuja bila snažan mehanizam normalizacije" koji je za cilj imao "očuvanje vitalnosti i jakosti nove nacionalne zajednice". Iz takve se

perspektive u romanu prikazana Arsenova tuberkuloza i težnja perverziji, otklonu i osporavanju normaliziranosti može sagledati oblikom prijetnje mehanizmima moći te uzrokom tjeskobe unutar književno-fiktivnoga i realnoga društva, usmjerenoga na paradigme reprodukcije i jačanja, ujedinjavanja nacije.

Obilježnost lika Arsena težnjom za oslobađanjem od nametnutih dogmi, društvenih uloga i maski konkretizirat će se prvenstveno u činovima tjelesnih transgresija u kojima zapravo leži težnja za oslobođenjem od samoga sebe. Arsen negira da je realnost njegovo *ja* ("Jer ova realnost *nisam ja!* Ovo je svijest, ali ne moja", PK2: 93), dapače, ističe da svoje *ja* mora maskirati: "(...) valjalo je biti normalan to više da zabašuriš time svoju abnormalnost (...)" (isto: 143). Moć društvenoga aparata u discipliniranju tijela iskazanu u navedenom romanu primjećuje i Mijatović (2011: 58) koji piše kako se prvi dio *Isušene Kaljuže*, nazvan *Na dnu*, usredotočuje na odnos pojedinca i društva u kojemu se 'istinsko' i 'pravo' *ja* mora žrtvovati u ime društveno krivotvorenoga *ja*, ali društveno prihvatljivoga *ja*. U tom kontekstu Arsen u svojoj bolesti postaje društveno neprihvatljiv: "On već nije pristupačan društvu, ne smije pljuvati na pod, ni piti ne smije iz druge čaše", "Ovo je bolest, što osamljuje čovjeka, odstranjuje iz društva i posvećuje sebi samom" (PK2: 12). Autor u završnoj rečenici romana: "Jer ja – nisam ja!" vidi upravo oslobađanje od svih maski¹³¹ društvenih uloga, ali pritom i vlastite individualnosti, koja je također jedna od uloga. Odnosno, 'ja nisam ja' sadrži Arsenovu težnju izlaska iz sebe, obezličavanja sebe, potaknutu ulaskom bolesti u tijelo i um, o čemu će više biti riječi u potpotpoglavlju 3.4.1. *Bolesno tijelo u Isušenoj kaljuži*.

Krajač (2017) dodaje da se Arsen bori protiv društva koje uništava ljudsku individualnost te se želi osloboditi nametnutih moralnih dogmi, pa to dovodi do različitih sukoba s pretpostavljenim pravilima i konvencijama, prvenstveno pri oslobađanju tjelesnoga, posebice seksualnoga. Prikazi Arsenova tijela obilježeni su (seksualnim) transgresijama i perverzijama, no istovremeno društvenom represijom da ih slobodno iskazuje. Prisutnost mehanizama kažnjavanja pojedinca koji čini tjelesni prijestup izražena je već u činjenici da je Arsen, kako kazuje tekst, sve do pojave bolesti bio izbačen iz kuće zato što je podigao veću svoju očeva novca i potrošio u bordelu. Provoditeljem nadzora i kazne ovdje je označen

¹³¹ Mijatović se osvrće na raspravu Denisa Diderota *Paradoxe sur le comédien* u kojoj Diderot zamišlja glumca kao biće koje ima sposobnosti sve oponašati, mijenjati uloge i oblike, a da se ni u jednom obliku ne zadržava. To Mijatović povezuje s Arsenom za kojega kaže da glumi i preuzima razne oblike, ali, kao ni Diderotov glumac, ne postaje nijedan od tih oblika. Autor nadodaje da se glumac mora riješiti svoga *ja*, lišiti vlastitoga oblika, jer ono sadrži prirodnu osjećajnost koja onemogućuje glumu, stoga Arsen na kraju postaje lišen upravo samoga sebe: "Jer ja nisam ja. Ja sam izgubio sve; i psovku. Ja sam izašao iz svega; i iz temperamenta. Jer ja nisam ja" (PK2: 321).

autoritet obiteljskoga sustava¹³² unutar čijih se regulatornih mehanizama Arsen osjeća tuđincem u vlastitoj obitelji zato što ne može izraziti svoje 'slobodno ja'. Naprotiv, njegovo je ponašanje u prostoru obitelji označeno odjećajem stida, npr. u Arsenovu iskazu: "Sjetio se jednog događaja iz prve nedoraslosti: proćeraše ga iz škole, i dok pred svijetom išaše radostan, pred rođenima obaraše oči" (PK2: 74) ili: "I kuća i škola postadoše za mene dva oprečna pojma. Ja sam želio šibe, ali ne bih ocu mogao pogledati u oči, da sam ih dobio" (isto: 201). U navedenim se primjerima može čitati prisutnost regulativno-represivnih mehanizama nad tijelom čiji je izraz obilježen disciplinacijom pred autoritetom institucija poput, u ovom slučaju, obitelji ili oca kao njezina predvodnika. Takav prikaz moći pronalazi se, primjerice, u Foucaultovim radovima, posebice *Znanje i moć* te *Nadzor i kazna*, u kojima se ističe kako se moć nad tijelom ostvaruje brojnim tehnikama podčinjavanja tijela kojima se provodi kontrola, disciplina i normalizacija pučanstva. Subjekt je tako zapravo neprekidno promatran i kontroliran raznim mrežama moći s ciljem ostvarivanja poslušnosti postavljenom autoritetu te promicanja uspostavljenih normi kojima se formiraju tijelâ. Mauss (1973) će prilagođavanje tijela prema društveno poželjnim obrascima ponašanja označiti "tehnikama tijela", teško rješivom navikom koja upućuje da, prema navedenom autoru, ne postoji prirodno ponašanje tijela, nego samo ono naučeno. Slično će napisati i Douglas (1996) koja navodi da je kontrola tijela odraz društvene kontrole i pritiska, tj. da je tijelo ograničen medij izražavanja (Vidi više u potpoglavlju 2.1. *Tijelo u društvenom poretku*).

S obzirom da je obiteljski prostor u romanu obilježen nadzorom, kontrolom i ograničenjima, transgresivni se činovi u *Isušenoj kaljuži* izvan prostora kuće opisuju osjećajem zanosa, čime se oslikava jačina represije u domeni obitelji, iskazana, primjerice, unutar Arsenova kastracijskoga straha utkanoga čak i u govornim činovima: "O bludu nikada u kući riječi; među drugovima to je zanosni razgovor" (PK2: 201). Stoga je u jednom dijelu romana prikazana Arsenova žudnja da u očevim i majčinih pismima pronađe njihove tjelesne transgresije – preljub, grijeh, bilo kakvu vrstu prekoračivanja granica morala jer, kako kaže: "Gniječi me zakonitost svojom antipatijom" (isto: 31). Ilustracija Arsenove želje za slobodom i težnje prema protivljenju zakonitostima vidljiva je već u kontekstu označivanja njegova tijela zakonom unutar procesa rođenja u obitelji kao instituciji: "Koliko sam puta poželio da sam

¹³² Moć autoriteta obitelji kojim se tijelo oblikuje prema uspostavljenim/nametnutim vrijednostima vidljiva je i u sljedećem primjeru koji pokazuje kako snaga represije može nadjačati sasvim normalnu ljudsku biološku potrebu: "Sjetih se djetinjstva. Stanovah van grada; majka mi je branila ići u školske zahode – radi čistoće; ja nisam u nje zalazio radi poslušnosti; na cesti me je jedamput tako uhvatilo i nisam htio ići na stran – radi pristojnosti. Uime čistoće, posluha i pristojnosti usrah se u hlače. Eto do čega vodi preveliki mar za čistoćom i pristojnošću i strah nečistoće" (PK2: 276).

nezakonito dijete, da ne nosim zakon poroda na sebi! (...) Da mi je mutan izvor, da nemam nikakvih veza, da je prošlost crna ko duša. Crna ko duša... Ona bih bio slobodan u toj zemlji..." (isto: 31). Navedeno se demonstrira i nakon događaja majčine smrti u Arsenovu iskazu kojim se poentira da njezina smrt za njega znači život i slobodu. Sloboda, *telos* avangardnih nastojanja, poima se dakle poništavanjem upisa društvenih normi i zakona na tijelu kojima se pojedinac 'obvezuje' provoditi rodne performative (usp. Butler 2000), različite društvene uloge radi održavanja uspostavljene društvene realnosti.

Lik Arsena je, dakle, konstruiran opozicijskim odnosom prema društvenom moralu, portretiranim kroz prikaze njegova tijela u vidu žudnje za perverznom činovima, označenima neostvarivima u sferi represivno-kastrirajuće realnosti: "Rekoh ti neku večer da smo mi svi perverzni zločinci u sebi. To se je kod mene manifestiralo u snu. U zbilji, realnosti to se manifestirati nije moglo, jer je realnost čitav moj odgoj, društvenost i položaj u društvu. Realnost me uzgoji za realnost" (PK2: 92–93). Unutar Arsenove autoidentifikacije zločincem i razvratnikom koji bi "prvom potpunom afirmacijom svoga »ja« zaradio tamnicu i vješala..." (isto: 268) moguće je čitati učinke društvene regulacijske moći, fukoovske *bio-moći* u primoranosti podčinjavanja i kontrole tijela te represije vlastitoga *ja* s ciljem održavanja dominirajućih društvenih vrijednosti. U skladu s tim, perverzni činovi poput zločina, a naročito masturbacije, seksualnih odnosa izvan braka, sadizma, incesta itd. u romanu su predstavljeni opasnošću uspostavljenom društvenom poretku. Tijelo koje se u takvim činovima 'troši' i 'rasipa' ne pridonosi društvenoj ekonomiji jer se njima ne proizvodi (re)produktivno tijelo kao temelj očuvanja društva (usp. Foucault 1982, 1994b, Turner 2008, Zlatar 2010, Benčić 2016 i dr.).

Žudnja za iskazivanjem vlastitih tjelesnih poriva, onemogućenih u realnosti društvene represije, predočena je, na primjer, u opisu Arsenova sna¹³³ unutar kojega se odvija Arsenovo ubojstvo sestrina muža i seksualni odnos s njom (što je u stvarnosti zapriječeno). Također, u Arsenovu iskazu o seksualnim mislima prema osmogodišnjoj djevojčici ističe se da društvo (odgoj, moral i religija) označuje takve porive zločinom, onemogućujući slobodu pojedinca. Misao o incestuoznim porivima koji se moraju maskirati i skrivati promatra se i u Arsenovu iskazu da je sestru tješio samo zato da bi joj mogao bujmiti bokove i "normalno ljubiti u snu..."

¹³³ San u *Isušenoj kaljuži* ima funkciju upražnjavanja (društveno) zabranjenih nagona, npr. nagona za zločinom: "San je počeo, kad je već muž moje sestre bio mrtav. Ne posumnjah nimalo, da sam ga ja ubio. Ne osjećah savjesti: osjećah raskošni nagon za životom" (PK2: 79), ili nagona za incestom: "Vidio sam (u snu!) kao kroz san (!) i umorenoga profesora, ali ga odmah zastre sestra. U kutu koitirah s njom. Bez stida. Ali što je glavno, ni ona se nije stidjela..." (isto). Oblikovanje tijela (Arsenova i sestrina) u snu je obilježeno potpunom oslobođenošću od straha kažnjavanja, što ponovo prezentira rascjepkanost tijela između žudnje individualnoga i represivne moći društvenoga.

(PK2: 143). Normalnost seksualizirajućega odnosa sa sestrom moguća je, dakako, samo u sferi snova jer se takav odnos ne može slobodno iskazati u stvarnosti zbog straha od kazne. Prikazano je da se zbog toga pribjegava različitim strategijama ostvarivanja zabranjenoga užitka, ali uvijek u sferi tajnosti gdje je izražavanje individualiteta oslobođeno nadzora. O odnosu individualnosti i kulture piše, primjerice, Fromm (1989: 38) koji u incestnoj želji vidi upravo potrebu za povratkom u sigurnost preindividualnoga (prirodnoga) stanja. Taj povratak je, međutim, onemogućen kulturom (zakonom) koja predstavlja zabranu vraćanja željenom objektu. U tom se smislu moral i društveni zakoni u *Isušenoj kaljuži* označuju suprotnošću čovjekovoj prirodi zato što je čovjek u društvu 'prisiljen' glumiti, tj. od punine svoga *ja* prezentirati samo ono što društvo prihvaća. Ilustracija represije u obliku prisilnoga podčinjavanja Drugom i otuđenja od samoga sebe apostrofira se npr. u sljedećem Arsenovu iskazu: "Bježah od svoje realnosti u vašu realnosti i rekoste: realan! Vratih se samome sebi i govorite: nerealan! Evo ruke: Sluga sam!" (PK2: 144). Time se unutar prikaza društvenoga neodobravanja pojedinca koji služi sebi, a ne društvu ukazuje na postojanje pretpostavljeno-poželjnih identiteta unutar sustava (usp. Featherstone 1982, Creed 1995, Douglas 1996, Stone 1996) i dr.).

U romanu je iskazano da se takve realnosti Arsen želi osloboditi – maskiranja vlastitoga *ja* u svrhu služenja društvenom poretku, stoga teži izaći 'izvan sebe', odnosno izvan svih persona koje je dotad oponašao i glumio. Toj 'teatralnosti', kako ju sâm identificira, naučio ga je odgoj (otac) i život, pa Arsen ističe da je cijeli život on zapravo bio Drugi: "Pregnuo sam bio biti realan, tj. normalan kao i drugi i prikazivati sebe u drugome svjetlu, crti i zvuku no uistinu bijaše. (...) jer sam ja morao biti ono što ne bijah tj. glumac (...) (...) – i uživljavah se tako u tu ulogu te sam stao gubiti pred samim sobom..." (PK2: 246). Prilagođavanje i potiskivanje sebe zbog uklopljenosti u društveni sustav primjetan je i u sljedećem Arsenovu iskazu: "Počeo sam pušiti, jer sam vidio da puše i drugi i da drugi vide, da pušim i ja. Pušio i ne utezao; pušio na šetnji radije no kod kuće. U samome pušenju ne uživah ništa; držao sam više cigaretu u rukama negoli u ustima; nosio sa sobom paket duvana, kako se nosi kravata, duga kosa i štap. Bješe to u doba kicošenja, uličnjaštva i vikaštva" (isto: 273). Čin pušenja u ovom slučaju nosi oznaku kulture kojoj se želi pripadati i u koju se želi uklopiti. Zatamljavanje vlastitoga užitka odvija se zbog žudnje za društvenom usidrenošću i prihvaćenošću, gdje se Drugi pokazuje u obliku odobravajuće ili neodobravajuće (ali u svom temelju uvijek represivne) instance u sagledavanju nečijega tijela i identiteta ("Kultura je obzir, ne instinkt. Mi smo čisti, uredni, poštteni, radi drugih ne radi sebe", isto: 317).

Maskiranje sebe i svoga *ja* u obrazinu normalnosti i normaliziranosti odvija se tako kroz tijelo te se ono pokazuje ograničavajućom plohom za iskazivanje *ja* u svojoj punini. Zato je

Arsen obilježen žudnjom za otuđenjem ne samo od društva nego i od samoga sebe, postajanjem strancem drugima i sebi kako bi bijegom ostvario svoj konačni cilj – slobodu ("Verige pucaju, ne ja. (...) A ja želim samo jedno: poživjeti ko čovjek slobodan", isto: 219). Ideja ostvarivanja slobode u romanu se prezentira u formi činova bijega iz domovine kojima će tijelo postati ploha *tabula rasa* te gdje će Arsen imati priliku ispoljiti svoje 'pravo *ja*' i napraviti odmak od svega usađenoga hrvatskom kulturom. Međutim, ispostavlja se da se njegova individualnost ne može odvojiti od vlastitoga naroda jer da bi se otuđio od naroda, mora se zapravo otuđiti od sebe. Može se reći da je lik Arsena prezentiran produktom društva koji svojim propagirajućim moralitetom stvara njegovu opozicijsku ličnost i označuje njegovo *ja* težnjom za izmicanjem uspostavljenim normama, što se posebice potencira događajem njegove bolesti. Stoga da bi se oslobodio društvenih sveza, mora se prvotno osloboditi samoga sebe, 'očistiti se' od svih društvenih uloga, ali i vlastitoga karaktera i temperamenta nastalih upravo unutar činova oponiranja društvu¹³⁴.

Pišući o *Isušenoj kaljuži* te prelasku s pripovijedanja u 3. licu u ich-formu, Biti (2005: 45) navodi da rascjep između pojedinca i društva postoji već u samoj nutрини pojedinca te se "ne može riješiti poniranjem ka dnu radi istrebljenja drugoga u sebi, već jedino izvlačenjem prema van, u šir, radi pronalaska sebe u drugome". U tom se smislu ponavljajući iskazi *ja nisam ja* na kraju romana mogu tumačiti konačnim rješavanjem takvoga rascjepa u obliku izlaska iz svega identitetskoga, postojanja u formi potpune neodređenosti, bez atributa ("U zdravlje duše bez atributa, gospodo!", PK2: 152). Konfiguracija Arsenova pobunjeničkoga identiteta motivirana je tako činovima prekoračivanja granica prvenstveno putem tijela koje se koristi kao sredstvo transgresije ne bi li se time na neki način 'izašlo' i izvan granica *sebe/ja*. Međutim, oblikovanje njegova tijela istovremeno je obilježeno društvenom represijom koja uzrokuje podvajanje njegova subjekta u *ja* koje mora preuzimati normirane društvene uloge i *ja* koje želi živjeti oslobođeno od svih (društvenih) okova.

Potonje se može demonstrirati prikazom Arsenova sadizma čiji je korijen u romanu identificiran već u dobu najranijega djetinjstva, ali i mazohizma u kontekstu sluškinje s kojom je spavao u krevetu i koju je, kako se u tekstu navodi, volio više od rođene majke, iako ga je stalno tukla. Konstruiranost Arsenova tijela obilježena je dakle otpočetak motivima užitka u

¹³⁴ U Arsenovu iskazu njegovo se *ja* označuje upravo oponiranjem: "Dok sam bio ljubavnik, patriota, brat, sin i mislilac – bio sam psovač. Kletva je bila moja domovina, moj odgoj, moj život, moj karakter, moj temperamenat, moja ideja: moja volja i snaga. Ona je bila moj »ja«" (PK2: 322). Međutim, u nastavku iskaza negira vlastito *ja*, odnosno upućuje na gubitak onoga što je smatrao svojim 'pravim *ja*', na temelju čega se može čitati nestabilnost kategorije identiteta: "Smiješak nije moj. A ipak to sam ja! Jer ja nisam ni ljubavnik ni brat ni patriot ni mislilac – ni život ni karakter ni temperamenat... ni volja... Ja tj. nisam ja" (isto).

činovima 'mučenja' tijela, koji se međutim, kako je u romanu prikazano, ostvaruju samo izvan sfere društvene stvarnosti u obliku snova, igre, mašte, misli. Na primjer, u obliku igre škole gdje je Arsen volio biti "učenik" i primati kazne od "učitelja", zatim igre skrivača u kojoj će zadnji uhvaćeni biti kažnjen s pet pljusaka ili pak snivanja da ga žena učitelja kažnjava prebacivši ga preko krila, kada mu se prvi put napeo spolni organ. Užitak je tako prikazan ostvarivim unutar mašte u kojoj se odvija sloboda iskazivanja seksualnoga nagona i transgresivnih činova, dok u stvarnosti to ostaje onemogućeno društvenom regulacijom tijela. Navedeno se može predočiti sljedećim prikazima odnosa Arsena i kulture u kojima se ukazuje da se moć društvenoga aparata realizira mehanizmima provođenja kontrole i discipliniranja tijela: "Zato, što bijaše u rijetkim časovima "osamljene besvijesti" njegovo najveće uživanje, u mnogobrojnim časovima "društvene svijesti" bijaše mu najogavnije djelo: on se nije ufao udariti dijete i nije za živu glavu dopuštao, da ga se dotakne ma tko: niti je on tukao druge niti je dopuštao da drugi tuku - faktično - njega" (isto: 141) ili: "I kad je doznao od jednoga druga, da njegova "osamljena besvijest" znači rukama ovlažiti tijelo i osušiti mozak, znači naime da rukoblud pokretnjuje čovjeka, Arsen se ubrzo kani takog abisa" (isto). Društvo je ovdje prikazano iz perspektive moći koja oblikuje tijela različitim strategijama promoviranja vlastitih vrijednosti te gdje je svaki pojedinac istovremeno njihov (pro)nositelj i provoditelj, o čemu su pisali npr. Foucault (1994a, 1994b), Van Dijk (1996), Davis (1997), Freund 2001, Marot Kiš i Bujan (2008), Turner (2008) i drugi.

Međutim, u romanu je iskazano da iako Arsen u mladosti, u ispunjavanju svoje društvene uloge, pokušava biti moralan, religiozan i patriotski nastrojen, društvene vrijednosti bivaju anihiliranim prirodnom tijela: "Ja sam naime dobar katolik i Hrvat i marljivo se masturbiram dalje..." (PK2: 211). S obzirom na to, spolni organ, odnosno prirodni nagon u svojoj društveno-nekontroliranoj formi, percipira se svojevrsnom opasnošću koju valja otkloniti: "Tako bih ja bio spreman cenzurisati svoje spolno udo... jer me buni erekcija i poništava ejakulacija, a za mene je čitavi grijeh u tome, što raste i krupni ono, koje je nemoralno. Zato mislim ovako: da ga nema ili da ga se kako odreže, ništa me ne bi bunilo i poništavalo i ja bih nesmetano - uživao!!!" (isto: 212). Upisivanje motiva grešnosti i negativnosti u spolni organ može se promatrati simptomom ondašnje hrvatske kulture utemeljene na tradicionalnim vrijednostima katolicizma, pri čemu je dobar Hrvat izjednačen dobrim katolikom. U Arsenovu iskazu: "Ta ja sam dobar Hrvat i dobar katolik jer se to "mora" biti (...)" (isto: 212) oslikava se upravo moć društvenih mehanizama zbog kojih je, kako primjećuje Arsen, potrebno sâm sebe cenzurirati, u smislu potiskivanja individualnoga u korist društvenoga. Jačina represije potvrđuje se i iskazom da on jest delikvent, ali samo u svojoj

psihi, ne u mišici, tj. da nije postao delikvent prakse, nego je ostao delikvent teorije¹³⁵. Odnosno, premda je u svom buntu npr. "ciljao na djevojčice, gdje je prileg pretpostavljao nasilje, i na nevine, gdje je zahtijevao bol (...)" (isto: 143), nije se mogao "provesti jasan, potpun, istinit: sramota mu podrezivaše krila, oduravanje hladilo krv i svjetlo pršilo snagu (...) Morao se dakle seksus izraziti u socijalno pojmljivoj formi, prema nivou ondašnjih oblika bludnosti i staleža ženskog" (isto: 144). Može se argumentirati da se Arsenova impotensa ne odnosi samo na njegovu seksualnu nemoć u bolesti nego i jalovost da se u potpunosti suprotstavi kulturi koja ga drži podčinjenim. Moć društvene represije proizvodi stoga, kako je već istaknuto, rasjepkanost njegova *ja* u *ja* koje teži slobodi i *ja* koje ispunjava društvena očekivanja. Oba *ja* prezentirana su ponajviše unutar tjelesnih činova društveno dozvoljenoga ili društveno zabranjenoga seksusa, gdje se perverzno, u kontekstu zastranjivanja od normalnoga, mora zataškavati. U njegovu pitanju *Koja sam realnost ja?* očituje se prisutnost ambivalentnosti koja je iskazana, između ostaloga, u sukobu žudnje za oslobođenošću od društvenih okova te potrebom-prisilom da se ispune nametnute društvene uloge.

Individualizam je za Arsena moguć samo u perverzitetu, tj. porivu za transgresijom u vidu zadovoljavanja vlastitih nagona izvan okvira pretpostavljenih i uspostavljenih zakona. Za njega individualnost implicira oslobođeni seksus i negaciju društvene uloge seksualnoga čina: "I nije li rasplod nijekanje individualiteta? Ako je tako, onda je askeza individualnost. Ali ako je individualnost raspojasavanje, zadovoljavanje, uživanje - onda individualnost ne može biti u askezi. Valja dakle dati maha seksualnosti, ali ne stvarati djece. Valja biti - perverzan!" (PK2: 125). Prema Freudu (1973), pervert odbija odustati od vlastitoga zadovoljstva te ga odbija predati u ruke Drugom, pa se može argumentirati da lik Arsena Toplaka nosi odrednice perverznosti kako ih prezentira Freud. Arsenov se individualitet pronalazi, dakle, u perverziji - vidu odmicanja, u ovom slučaju, od očekivanih društvenih uloga muškarca kao vjerna muža ženi i oca djeci. Vuković (2018: 105) navodi da je Arsenov seksualni nagon dijametralno suprotan potrebama kapitalističke ekonomije za zdravim, jakim i kontroliranim pojedincima te izmiče mehanizmu seksualnosti koji ima za cilj, prema Foucaultu (1982: 95), ne samo reprodukciju već, između ostaloga, 'penetraciju' u tijela te potpunu kontrolu pojedinaca. Arsenova perverznost stoga pretpostavlja odmak od seksualne norme u formi udovoljavanja svome *ja* činovima prekoračivanja granica normalnosti, tj. odbijanja poslušnosti Drugom

¹³⁵ Lacan (prema Fink 1997: 180) piše da svjesne fantazije pervertita mogu uključivati oblik neprekidnoga užitka (*jouissance*), no svjesne fantazije različite su od konkretnih činova dizajniranih da stave ograničenja na užitak. Navedena Lacanova tvrdnja može se ilustrirati prikazom Arsenovih fantazija koje ostaju većinom ostvarive samo unutar njegove psihe (svijesti) zbog represivnoga karaktera društvenoga aparata koji postavlja i regulira odnos *poželjno – nepoželjno* te time proizvodi granice u sferi ljudskoga (seksualnoga) izričaja.

(normi). U prikazu Arsenova odnosa s jednom sluškinjom perverzitet je prezentiran upravo u obliku zadovoljavanja njegove žudnje za oslobođenjem od normi i njihovim agitiranjem putem transgresivnoga čina sadizma te izvrtanja seksualnoga čina kao procesa stvaranja djeteta (obitelji) (PK2: 139):

I opet je ona prebačena preko njegovog krila. On je priteže još više, još jače, još bliže. I ona ga grebucka sve ljuće. Ali on ne osjeća svoje boli, jer vjeruje u - njenu. I onda - svale se najedamput... On ju je zbilja privukao. Padoše. I digao joj svite. Ali to bijaše prvi put - odostrag. On je se dotako. Ali to bijaše prvi put - šakom. On je svršio "koitus", ali ne skinu svojih hlača. Bijaše gotov: prvi puta zadovoljena strast s punim uživanjem, neprekinutim bludom i bez straha za dijete. Prvi blud individualizma: Arsen se napokon nazvao sadikom.

Individualnost je, prema Arsenu, moguća samo 'čišćenjem' sebe od društvenih upisa, pri čemu se 'ogoljeno *ja*' iskazuje kroz tijelo u obliku udovoljavanja porivima koji su zbog represivnoga karaktera društvenoga aparata potisnuti. Prikazano je da micanjem društvenih (moralnih) zakonitosti i normi *ja* postaje oslobođeno u svom izrazu, u Arsenovu slučaju u formi bluda i sadizma. Arsen sadizam izjednačuje činom ogoljivanja i rasvjetljivanja sebe i svojih 'dubina' u kojima se u činu razdvajanja od izvanjskih upisa na/kroz tijelo otkriva težnja za *biti ja*: "Ali sada: sadizam sve osvjetljišaše. (...) On je slutio da je rasjekao veliki jedan čvor, ali ne mačem. Njegova poza ne bijaše sredovječna, viteška, herojska: bijaše podlačka, sramotna, moderna. (...) Dubine bijahu oduvijek u čovjeku: valjalo se samo spustiti, stegnuti, suziti u sama sebe i mišlju izbrisati attribute duše" (isto). Supek (1950: 142) piše da pokazati "vlastitu izopačenost kao izraz ljudske prirode uopće, znači zbaciti sa sebe odgovornost za društvene akcije (...)", a takva žudnja da se društvu prestanu polagati računi za vlastito *ja* te da se od društva otuđi može se prepoznati u konfiguraciji Kamovljeva protagonista koji seksualno oslobođeno tijelo koristi kao alat osporavanja društvenih postulata. Na primjer, u gore izdvojenom prikazu čina koitusa sa sluškinjom učinjen je prijestup/perverzija s aspekta spolnoga odnosa izvan okvira braka, pa potom i s aspekta stvaranja djece unutar nj, što se nadovezuje na Arsenov sadistički akt u kojemu je užitak lišen straha od društvenoga kažnjavanja.

Fink (1997: 165–166) navodi da je Freudu perverzna svaka seksualna aktivnost koja za cilj nema reprodukciju, zato je ljudska seksualnost u najvećoj mjeri zapravo perverzna jer pojedinac sebi traži zadovoljstvo u formama koje nisu uvijek usmjerene samo na reprodukciju. Perverznost je, prema navedenom, inherentna ljudskim bićima, stoga i normalna. Međutim, u stvarnosti se, što se prezentira i u romanu, pokazuje da institucije moći perverziju definiraju i propagiraju odmakom od normalnosti, čime se demonstrira regulativna snaga društvenoga

sustava kojom se određena seksualna ponašanja moraju potisnuti i istisnuti izvan javnosti. Nadalje, Dollimore (2011: 135) perverziju označuje oblikom regresije, povratka instinktivnim i nekontroliranim libidnim silama čija se opasnost očituje u prijetnji degeneracije kulture, ugrozi morala koji zazire od nekontrolivosti 'primitivnih' nagona. Individualitet je dakle izraženiji upravo kroz transgresiju jer se kroz nju može pristupiti vlastitom užitku i ispunjavanju žudnje. Lacan (prema Fink 1997: 207) ističe da žudnja traži ono što zakon zabranjuje, dakle zapravo uvijek traži transgresiju, pa je žudnja potpuno ovisna o zakonu koji ju stvara. Potonje je moguće promatrati unutar konstrukcije lika Arsena Toplaka čija žudnja za individualitetom svoj početak ima u oponiranju ustanovljenim zakonima, a što se ostvaruje transgresivnim činovima koji omogućuju žudnji postizanje zadovoljstva.

Modernističko poniranje u vlastitu individualnost može se čitati oznakom potrebe napuštanja vlastitoga dekadentnoga *ja* kako bi se održala kultura mase. Arsen razum izjednačava gubitkom sebe, govoreći da je "postao već jedamput - beskarakteran postavši razuman" (PK2: 318). Zbog toga osporava svaku vrstu autoriteta koja podjarmljuje pojedince, poimajući zakone i norme okovima čovječanstva. Svoj preokret i prevrat od poniznoga katolika do ličnosti anarhista Arsen upire u trenutak kada su mu omrznuli popovi, tj. kada je "došao u vlast ili pod vladom popova" (isto: 213), prepoznajući sveprisutnost represivnih autoriteta u svome životu. Konvikt označuje simbolom podčinjenosti autoritetu, modelom života unutar sustava u kojemu je tijelo pod prisilom normalizacije te iskazivanja samo društveno poželjnoga. Unutar takve restrikcije i primoranosti potiskivanja prirodnih tjelesnih izričaja identificira se korijen stvaranja Arsenova bunta u formi žudnje¹³⁶ za kršenjem autoriteta i prekoračivanjem granica. Primjerice: "I začudo! Ja se više ne masturbiram. Možda zato, jer nema gdje i jer nisam u dormitorijima sam. Kod kuće sam znao polaziti na tavan... Ili zato, što pokraj naših prozora prolaze djevojke i znam, da je dobaciti im cjelov težak prekršaj? Ili što volim ulicu i vino, jer se do njih ne dolazi lako? Ili što želim pušiti, jer je sve to postalo jedno: kuća, škola i ulica: konvikt!" (isto: 214). U oslobađanju od (popovskoga) autoriteta on postaje 'individualan', "realniji i konkretniji", što se najneposrednije iskazuje atribucijom njegova tijela lišenošću straha od panoptičkoga pogleda Drugoga te oslobođenošću u tjelesnim izrazima oponiranja: "Slobodno pušim po ulicama, slobodno pijem po birtijama, slobodno pratim djevojke po šetalištima: privatista! Ne oponiram profesoru više, jer ga nema; oponiram moralu, kući i dogmama: lumpam, ako mogu i koketiram po crkvama" (isto: 215).

¹³⁶ Izlaskom iz konvikta u Arsenu se javlja želja za onim što mu je pod legitimitetom popova bilo zabranjeno: "Kako sam željan žena, vina i knjiga. Biti pravi študent! Lump! (...) Tako sam željan žena i ljubavi..." (PK2: 214).

Može se reći da je u oblikovanju lika Arsena Toplaka moguće promatrati ono što je Freud nazvao "nelagodom u kulturi" jer, kako piše Freud (1970: 298), kultura zahtijeva da pojedinci poštuju njezine imperitive i civilizacijske postavke na kojima je izgrađena, napose ljepote, reda i čistoće te uređenih međuljudskih odnosa. Nasuprot tome, Kamovljev dekadent obilježen je osporavanjem vrijednosti kulture u kojoj prebiva, pa npr. ljepotu vidi u seksualnom prijestupu ("A estetika je, rekoste, uživanje lijepoga; dakle uvijek – blud", PK2: 126), a u prikazima njegova tjelesnoga izgleda pronalazi se atribucija agitiranja uspostavljenih konvencija ("Danas je i opet ispao u mnoštvo, ružniji radi mamurluka, zgužvanog šešira, nebrijanog lica i nečišćenih cipela. (...) Arsen je sjeo na kamen i zapušio. Još se ogledavahu za njim! Još upozoravahu na njega! Ova masa! Režao je na nju mislima", isto: 132). Pajak (2005: 256) u Arsenovoj ekscentričnosti, slavljenju zabranjenoga i tjelesnih užitaka vidi njegov obrambeni mehanizam od "nepodnošljive svijesti vlastitog otuđenja". Njegova je krajnja žudnja stoga otuđiti se i osloboditi od samoga sebe, od vlastitoga tijela unutar kojega prebiva raslojenost i rascjepkanost identiteta (kao i njegova tijela u bolesti) koji se ne uspijevaju fiksirati.

Otuđenje i dekadencija u romanu se ogledaju u raspadu cjeline u dijelove, tijela koje se raslojava na svoje atomizirane fragmente, bilo da je riječ o identitetu ili doslovnom tjelesnom rasapu u bolesti. Rascjepkanost je prisutna i u samoj strukturi romana, čija tri dijela: *Na dnu*, *U šir*, *U vis* prate fragmentaciju tijela i ličnosti Arsena Toplaka. Atribucija Arsenove ličnosti u *Isušenoj kaljuži* prezentirana je kroz reprezentaciju tijela obilježenu odrednicama težnje prema premašivanju društvenih granica i osporavanju društvenoga autoriteta. Međutim, budući da se Arsenova sablažnjujuća prekoračivanja (sadizam, incest, umorstvo i sl.) ostvaruju samo u njegovoj psihi, ukazuje se da represivna moć društvenih aparata i institucija definira granice normalnosti i 'prirodnosti' ljudskoga tijela. U tom je kontekstu pojedinac uvijek-zapravo Drugi, ne-ja, pa se u Arsenovu ponavljajućem iskazu *Ja nisam ja* očituje misao da čovjek može biti *ja* tek kada izađe potpuno iz sebe, 'očišćen' od sveprisutnih upisa na tijelu. Motiv bježanja od sebe, karakterističan razdoblju avangarde, prezentiran je u romanu kroz pokušaje dokidanja i negiranja društvenih zakonitosti i granica u vlastitom tijelu, no kako se na kraju ispostavlja – to nije moguće u sferi realnosti, što stvara neuroznu ličnost koja se u težnji za osporavanjem svega raspršuje u vlastitu degeneraciju: "Uspinjem se na najvišu hridinu i gledam na najdublje stijene. (...) Kako bi bilo, da bacim veliki jedan kamen, trupinu jednu, samoga sebe?" (PK2: 289); "Nestaje me. (...) Sâm sam se zdrobio i sada pitam: ko me je ubio? Jer ja sam mrtav" (isto: 314). Slično likovima Marija, Drage ili Ive Sabljaka, ličnost Arsena Toplaka atribuirana je destruktivnim poniranjem u život koje se iskazuje prvenstveno žudnjom za odrješenjem

tijela/sebe, izlaskom *u vis* – udaljen od sveprisutnih društvenih režima *na dnu, u širu*. Tijelo je tako prezentirano objektom 'zatočenim' unutar autoriteta Drugoga, čija ga moć drži taocem te je oslobođenje ostvarivo samo činom napuštanjem sebe. U iskazu: "Ja bih se htio utopiti, ali ne baciti se dolje, niz strminu... Visine me privlače. Moj je organizam, moja duša, moj mozak, moj život - strven u prah i pilotinu. Tu će me raznijeti vjetar, tamo bi me zgusnuo i okupio magnet!" (isto) primjetan je prikaz raskomadnosti tijela u fragmente te simbolička slika oslobađajuće visine nasuprot 'magnetizirajuće' površine. Zbog toga, kako i sâm Arsen primjećuje, više nije sposoban autoanalizom roniti *u* sebe, nego pada *na* sebe jer se tijelo osjeća teretom koje vuče na dno. Arsenova završna pobuna je tako pobuna protiv sebe, protiv oslabljenoga i pasivnoga *ja* koje se negira pri shvaćanju da se netko Drugi nastanio u njegovu tijelu. U *Isušenoj kaljuži* se kroz reprezentaciju tijela može dakle, osim bolesti, pratiti identitetska borba pojedinca koji prebiva u jazu između pokoravanja i osporavanja društvenih vrijednosti, što ga na kraju ostavlja fragmentiranom i slomljenom, desubjektiviranom ličnošću.

3.2.6. Lirski subjekt

*Od kolijevke jer život naš do groba
tek vuče kola teških zakonika
i savija se poput vječnog roba
pod sramnom knutom glupog redarnika.
(PK1: 141)*

U uvodu ovoga poglavlja istaknuta je buntovna ličnost Janka Polića Kamova te njegov položaj kontroverze u hrvatskoj književnosti, stoga nije neobično da se unutar konfiguracije tijela lirskoga subjekta pronalaze odrednice revolta i opozicijskoga odnosa prema autoritetu društvenih normi i zakona. Počevši od *Preludija*, uvodne pjesme zbirke *Psovka*, oblikovanje tijela lirskoga subjekta atribuirano je odstupanjem od normi pretpostavljenoga morala te je već u početnom stihu: "Silovat ću te, bijela hartijo, nevinna hartijo" performativnim iskazom izražena rušilačka, anarhistička namjera usmjerena prema određenoj 'bjelini' i 'nevinosti' koje se mogu tumačiti simbolima, reprezentantima pojedinoga društvenoga sustava vrijednosti. Stoga se u navedenoj zbirci, koja ima svega devet pjesama, pomoću analize književne reprezentacije tijela može ponajprije čitati prikaz bunta lirskoga subjekta prema nametnutim zakonitostima koje se teže osporiti i prevrednovati. Iz perspektive lirskoga subjekta zakoni su predstavljeni lažima nametnutima od 'inkvizitorskoga' autoriteta, istaknuto, primjerice, u pjesmi *Mojsije* u kojoj je prikaz Mojsijeva tijela, nositelja (Božjega) zakona, obilježen upravo

motivom autoritarne patvorenosti (npr. "Vidim ti lice, Mojsije, i prozirem ti prevarne boje;/ vidim ti ruke, Mojsije, i gola je misao tvoja;/ ruka je tvoja crna ko inkvizicija;/ misao apsurdna ko dogma;/ lažne su boje tvoje ko svetost kraljeva", PK1: 71)¹³⁷. Položaj lirskoga subjekta u odnosu na takav autoritet atribuiran je položajem osporavanja i negacije, primjerice u stihovima: "I gle, smijem se vrhu recepta tvojih;/ ti nisi majstor niti su ljudi glina niti su zakoni model", gdje je postupak ismijavanja zakona posebice izražen u motivu "recepta" poput sarkastičko-eufemističkoga zamjenskoga izraza za riječ "zakon" ili "zapovijed" koja se asocijativno veže uz biblijsku ličnost Mojsija.

S obzirom da se u uvodnoj pjesmi odmah konstatira da su za lirskoga subjekta zakoni umrli, konstrukcije tijela religijskih ličnosti u navedenoj zbirci, kao predstavnika tih zakona, obilježene su nagrdivanjem i porugom. Budući da Kamov "detronizira biblijske proroke sarkastično i blasfemično" (Flaker 1982: 91), oblikovanje njihovih tijela također je prožeto određenom 'detronizacijom' u vidu književnih postupaka tjelesne deestetizacije, oprečnima tradicionalnoj poetici i estetici. Deestetizacija tijela biblijskih ličnosti primjećuje se npr. u pjesmi *Job* u kojoj je prezentacija Jobova tijela označena sintagmom "pergamena nebeskoga krvnika" te postupkom nagrdivanja u atribuciji njegova tijela motivima izrovanosti, crvljivosti, gube, smrada i truleži, što se može interpretirati negativnom metaforičkom slikom poniznoga pojedinca kao igračke Zakona i nametnutoga autoriteta. Sličan prikaz Jobova tijela javlja se u zbirci pjesama *Ištipana hartija* u pjesmi *Misli*, gdje se ponovo prikazuje odnos zakona i poniznoga pojedinca koji mu, iako zakon donosi patnju i smrt, bezrezervno robuje: "I poput onog iscrvljenog Joba,/ što guba svrnu s čovječjeg lika,/ on klikće svedno do mračnoga groba/ u slavu boga podlog osvetnika. // I ko bolesnik sve se zavarava,/ kad s pluća krvca u komade sune/ da to se luda s njime poigrava.// A u njem pluće svakim danom trune/ i s lude šale – zora mu omrknu:/ ko rob poživje – pa ko ropče crknu!" (PK1: 142). U prikazu Joba koji bezuvjetno ostaje rob autoritetu Boga moguće je prepoznati sliku odnosa moći i pojedinca kako ga prikazuje Foucault (1994b) koji moć povezuje upravo s tijelom nad kojim odnosi moći različitim strategijama kontrole i normalizacije vrše tzv. političko zaposjedanje tijela (uporaba tijela kao proizvodne snage), čineći tijelo istovremeno podčinjenim i produktivnim. Takva uporaba tijela kao objekta moći pokazuje da je tijelo "praktički i teorijski operator društvenih pravila i društvenih agregata" (Berthelot prema Ristić i Marinković 2015: 435) jer, kao što je

¹³⁷ Odbojnost prema religijskim idolima u Kamova je vjerojatno stvorena tijekom njegova školovanja u ultraklerikalnome konviktu Ožegovićianum u kojemu doživljava zabrane i gubitak vlastitoga izbora te se od dotad fanatičnoga vjernika pretvara u nevjernika i buntovnika. Njegov brat Nikola Polić smatra da je upravo u navedenom konviktu začeta *Psovka*, iako je napisana tek 1905.

vidljivo u primjeru Kamovljeva Joba, tijelo je *pergamena* autoriteta koji na njemu ispisuje i provodi svoju moć. U prikazu nagrđenoga Jobova tijela kao izvorišta Božje moći ocrta se stoga slika potpuno podčinjena tijela – provoditelja i proizvođača zakona koje se u Kamova oblikuje postupcima deestetizacije, a koji se mogu čitati instrumentom osporavanja autoriteta, bilo općenito društvenih zakona bilo specifično 'zakona' književne tradicije.

Unutar koncepta estetike ružnoće te turpističkih¹³⁸ postupaka negacije poetskoga esteticizma i 'šokiranja ružnoćom', koja se ovdje provodi mehanizmima nagrđivanja tijela, mogu se prepoznati odrednice onoga vremena, posebice ondašnja nastojanja avangardnih umjetnika u shvaćanju umjetnosti kao ekspresije. Slijedom toga, Donadini (1917: 148–149) piše da "u umjetnosti nema ljepote, nema uživanja" i da se takva umjetnost "penje preko materije, preko zakona, preko forme", ističući da je estetika najveći protivnik slobodi umjetničkog stvaranja. Cilj je avangardne estetske prakse, prema Bürgeru (1984: 38), bio intervenirati u društvenu stvarnost, pa se u postupcima oblikovanja tijela u Kamovljevu pjesništvu može prepoznati 'intervencija' dokidanja dotadašnje književne poetike destrukcijom estetskih normi, ali i osporavanja postojećih zakona prikazima kontrakultur(al)nih činova. Budući da je avangardistička poezija oslobođena "njezina »kvadrata« rima i ritma" te predstavlja traženje "novih funkcija umjetnosti u prevrednovanju moralnom, etičkom, socijalnom i političkom" (Flaker 1982: 40), u Kamovljevu se pjesničkom opusu koncept tijela može sagledati reprezentacijom takvih prevrednovanja jer je tijelo konstruirano motivima transgresija, tj. prekoračivanjem, osporavanjem i prevrednovanjem uspostavljenih društveno-kulturalnih postulata, kao i postulata poetskoga esteticizma.

Suprotno prikazima tijela religijskih ličnosti, konfiguracija tijela lirskoga subjekta u *Psovki* označena je odstupanjem od zakona te posljedično izdvojenim položajem unutar društva. Njegov položaj u odnosu na Drugoga predočen je npr. u pjesmi *Preludij* pjesničkom slikom koja u motivu uvinutih repova te kažnjavanja sugerira postojanje društvenih regulatorno-represivnih mehanizama ("Pobožan je narod i uvinuti su u njega repovi;/ (...) nema ni mjesta među njima i kažnjiva je moja riječ;/ gutam misli i zagušit će me stid", isto: 67), ili u pjesmi *Intermezzo* u kojoj slika paljenja tijela na lomači asocira (povijesnu) nepodobnost u odnosu na uspostavljene društvene norme, nasuprot motivu orlova kao oznaci bezgraničnosti i slobode ("Podignite lomaču i sažgite tijelo moje;/ dim će se uzdići k nebesima, gdje kruže orlovi;/ nema granice u bezmjerju njihovom i slobodan je njihov let", PK1: 73). Nadalje, u pjesmi *Ledeni blud* lirski subjekt označen je motivom bunta ("iz mrtvoga groba struji krik i

¹³⁸ Turpizam je smjer poljskog pjesništva 1950-ih godina, karakteriziran afirmacijom estetike ružnoće.

osudan je njegov zvuk;/ on je ko očaj s osude i plamen otpora. // Gledajte zalutali blud, gledajte strasti bitka;/ prokunite misao moju i sažgite joj krila;/ sa strvina se izvija i buntovan je njezin dah (...)", isto: 77), ali i simboličkom slikom tijela probuđenoga u grobu domovine u pjesmi *Finale* ("hoće li naći tijelo moje i grebotine moje?/ hoće li naći raščupane usne i raskidano tijelo moje?/ hoće li shvatiti veličinu i grozu preminuloga u grobu? (...) // (...) smrskat ću ledeni lijes i prorovati zemlju;/ izmiljit će prebite kosti i velike sjat će mi oči -/ Sunce je tamo i uskrs i ditirambi leprše zrakom!", isto: 78).

Motiv sunca koji se javlja u Kamovljevim pjesmama i dramama često funkcionira kao simbol dolaska novoga, simbol svjetlosti među tminom¹³⁹, ekvivalentno pojavi avangarde, što prema određenim autorima (npr. Vladimiru Čerini) jest oznaka prijevremenoga avangardista Janka Polića Kamova u okviru hrvatske književnosti. Opisi tijela lirskoga subjekta tako su prožeti odrednicama rušenja staroga poretka zakona, morala i pokorenosti autoritetu te izdvojenosti unutar prevladavajuće (tradicijско-religijske) dogme. *Ja* lirskoga subjekta označen je nositeljem novoga poretka – prevrata, npr. u pjesmi *Intermezzo*: "Ja sam uskrsli Izrael, gdje Salamun pjeva pjesme;/ gdje sijevaju oči Salome i Judita slavi orgije;/ gdje Marija preko zakona rađa novoga Mesiju i raspetoga/ boga" (isto: 73). U tom se kontekstu, u okviru Kamovljeva pjesničkoga opusa, reprezentacije transgresivnoga tijela, posebice prikazi tjelesnih činova bluda, mogu čitati programom novoga poretka – poretka prevrata koji se simbolički artikulira npr. u *Pjesmi nad pjesmama* u motivu izvanzakonitoga djeteta u čijem se imenu *Prevrat* i jezično dokida tradicionalna simbolizacija djeteta atributima čistoće, nevinosti i sl.

Tijelo kao znak izdvojenosti i suprotnosti tematizira i druga Kamovljeva pjesnička zbirka *Ištivanja hartija*. U pjesmi *Blud duše* ponovo se božanski zakon povezuje s motivom kažnjavanja čovječanstva, pa je odnos zakona i čovjeka prikazan motivima biča i šibe nasuprot dreki išibanoga, izgaženoga, ropskoga naroda. S druge strane, položaj lirskoga subjekta u navedenoj se pjesmi označuje činovima razotkrivanja bijede i mrtvila čovjeka na kojemu su drugi upisivali zakone, stoga su u oblikovanju njegova tijela primjetne buntovno-remetilačke odrednice, poput atribucije đavoljim ("Stupi de bliže ptičjim krokom na moje prsi;/ đavolji neki orkestar u nj'ma akorde mrsi (...)", isto: 144). Tijelo atribuirano sotonskim, glađu te patnjom

¹³⁹ U *Samostanskim dramama* lik Vladoja Sabljaka suncem označuje dolazak novoga dana, a drama *Orgije monaha*, nakon ubojstva nezakonitoga Boškova djeteta, završava rečenicom "Sunce se diže". Njegov brat Ivo sunce povezuje s visinama i idealima koje nije uspio doseći pa zalazom sunca nagovještuje vlastitu smrt. Slično Ivi Sabljaku, u drami *Tragedija mozgov* Drago sunce izjednačuje sa znanošću, svojim bogom kojemu ne može više služiti jer mu je mozak "raščupan", a "misli razorene, udavljene". Također, lirski subjekt u pjesmi *Blud duše* ističe da "dugo lunjah i skladah pjesme i lutah svudi/ ko duša jedna svijetla i sama što u noć bludi" (PK1: 146). Potonje je moguća referencija Kamova koji je doista lutao svijetom, umro u tuđini, a za njegova djela nije bilo prave podrške u ondašnjim okvirima hrvatske književnosti, što sugerira motiv osamljene, bludne i svijetle duše u noći.

javlja se i u pjesmi *S gladi* u kojoj je glad predstavljena neprijateljskim entitetom (*Veliki Glad*) koji postaje glas unutar tijela: "A đavo skače popreko mozga/ i turka handžar u zdene ruke/ i šapće: kolji, laži, ubi! (...) I šapat ovaj bukti u crijevlju/ i rokti basom ko prasad smradna" (isto: 90). Antagonizam prema božanskom autoritetu zamjećuje se i u pjesmi *Cjelov* u kojoj bi "pseto cerekavo i podmuklo, sa oblaka" moglo asociirati motiv božanstva označenoga u pjesmi činovima lajanja i tiskanja zubi u meso¹⁴⁰, bacanjem otrova na sve koji se ljube te podizanjem pandže nad kraljevstvo vječnoga mraka. Motiv mraka javlja se i u kontekstu dolaska "bijesnoga korbača", tj. pjesme lirskoga subjekta: "Mrkni sunce, kao žižak, kad vihorjem zima da'ne,/ kada pljusne gola lica bijesni korbač od sto traka/ i upiše preko puti svoju pjesmu: krv i rane." (...) // "Ja sam piso svoju pjesmu: bijesni korbač od sto traka,/ da išibam vaselenu, kud je lijeto cjelov sreće" (isto: 170). U tom aspektu pjesma lirskoga subjekta mogla bi nositi dvostruko značenje – ona je kažnjavatelj tijela drugoga, ali i nositelj 'bičevanja' vlastitoga tijela od strane drugoga. Čin bičevanja podrazumijeva kažnjavanje tijela zbog kršenja određenoga zakona, pa pjesma lirskoga subjekta personificirano dobiva tjelesna obilježja krvi i rana, čime se hiperbolizira motiv patnje. U navedenoj pjesmi prezentacija tijela lirskoga subjekta obilježena je činovima lomljenja, kidanja i rušenja uspostavljenih idola, mozgom "kao polje kijem su prošle divlje horde" te oprečnošću motivu čiste svetosti u odnosu na koju je označen "pjesnikom blata, mržnje i psosti". Takvom reprezentacijom provokativne ličnosti asociira se (avangardistički) program oponiranja ("(...) onud idem, kud se smješka idiotski svetost čista", isto: 171), iskazan u ovoj pjesmi u prikazu činova 'prljanja' tuđega tijela: "Ja sam došo da istresem na trotoar samo smeće,/ da uprašim čiste halje i zamutim bistre oči,/ da iznudim jednoč psovku od gomile od moleće" (isto). Motiv 'prljanja' tijela prisutan je također u pjesmi *Krst* gdje je *ja*/tijelo atribuirano oksimoroničkim činom krštenja "kapljama znoja ljubavnika i sadika" te, posljedično, progonstvom iz društva "po nalogu redarnika" (isto: 83–84).

Aspekt suprotstavljanja zakonu i čovječanstvu koje se zakonima pokorava primjetan je i u pjesmi *Popijevka* u kojoj je pozicija lirskoga subjekta ponovo označena opozicijskom. U pjesmi se uzrokom propasti i pustoši u čovjeku označuju "svete halje" kojima je pripisano pretvaranje neograničenosti života u dosadu svakodnevice, zbog čega se njihov autoritet teži porušiti, što je primjetno u konfiguraciji tijela lirskoga subjekta obilježenoga anarhističkim

¹⁴⁰ Motiv pseta i zubi u funkciji metaforičkoga prikaza nadzora javlja se i u pjesmi *Blud duše*: "I ne smijem eto stupiti u svijet u čvrstom kroku,/ vodat joj tijelo krepkijem stiskom o svome boku/ A sve me zove suluda bezdan više i dublje/ i sve mi gori užaren mozak od plamne zublje/ i znam da strše na mene zubi pseta čuvara/ e pero eto... završni drečaj na papir šara" (PK1: 149). Također, u pjesmi *P.S.* motiv se pseta ponovo veže uz biblijski kontekst pokorenosti autoritetu, s čime se lirski subjekt ne identificira: "Ne pjevah prošlost naroda,/ ni kraljeve ni bane:/ Ja nisam pseto biblijsko,/ što liže Jobu rane" (isto: 134).

odrednicama: "Ne, to nije, nije čovjek,/ to je neka sveta halja,/ u kojoj se ljudstvo cijelo/ po zakonu mota, valja. (...) // I da'nut ću s vjetra dahom,/ kud se ono ljudstvo valja/ prodiruć divlje, bijesno/ kroz svetinju tvrdih halja" (isto: 169). Atribucija njegova tijela označena je bijegom od takvoga svijeta ("svijeta izjevana") kako bi se ponovo pronašao čovjek jer prikazani svijet svakodnevne dosade stvorene zakonima lirskom subjektu predstavlja negaciju čovječnosti: "Jer tad nisam ni ja čovjek/ i pljuakat ću čovječanstvo/ i tražit ću drugdje, dalje/ i drugove i božanstvo" (isto: 168).

Prezentacija tijela lirskoga subjekta u Kamovljevu pjesničkom opusu najčešće nosi dakle oznaku borbe i bunta izdvojenoga pojedinca protiv arbitrarnosti autoriteta. U iskazu u pjesmi *Nova proljet*: "Bit ću velik kao prevrat, kad nevrijedni sustav sruši" (isto: 124) ističe se upravo lirski subjekt kao nositelj novoga poretka, ali istodobno rušitelja staroga, što asocira ambicije razdoblja avangarde te avangardističke poezije obilježene inovativnošću i oprečnošću dotadašnjim književnim konvencijama. Nadalje, bunt protiv zakona očituje se u prikazima pokorenih tijela ostalih/mase, ilustriranima plohom upisivanja društvenih vrijednosti, u čemu se mogu prepoznati teorijska polazišta o tijelu kao objektu kulturalne inskripcije (usp. Mauss 1973, Brooks 1993, Shilling 1993, Blackman 2008, Obermayr 2016 i dr.). Takva su tijela u Kamovljevu opusu atribuirana motivom igračke Drugoga, ropstva, svinutosti pod bičem autoriteta i sl. Unutar takve kulture podložnosti i 'lizanja' božanstva (nasuprot npr. lirskom subjektu pjesme *Cjelov* koji je "lizo one staze, kud su prošli blatni, bos", PK1: 170), oblikovanje izdvojenoga tijela lirskoga subjekta prožeto je najčešće motivima patnje, nemira, krika te nagona prevrata, što se može promatrati, na primjer, u pjesmi *Strast bitka*:

A ja tek derem i knjige i spise
i kupe praznim
i psujem vladu i mirisam sise
i djecu blaznim.

I kidam sebe u boli i mucu
i misli vijam
i bacam pero u drščućoj ruci
i slova svijam;

I srćem tamo, gdje se čovjek buni
i dižem viku
i verem se, kud plaze milijuni
u divljem krik.

U navedenim stihovima uočava se slika tijela b(l)une i krika te rušilačkoga programa u tjelesnim činovima deranja, psovanja, blažnjenja, kidanja, bacanja, srtanja itd. Kao i u proznim tekstovima, figuracija tijela buntovnika u poetskom opusu obilježena je položajem opreke i oponiranja. U odnosu prema svijetu koji ga okružuje, lirski je subjekt prezentiran izdvojenim Drugim, stoga je književnu reprezentaciju njegova tijela moguće čitati prikazom osporavanja uspostavljenih autoriteta te posljedica takvoga čina. Ako se takva reprezentacija tijela sagleda simptomom odnosa kulture prema tijelu-nositelju osporavanja apsoluta, uočit će se jačina ukorijenjenosti nasljeđa prošlosti. Stari su poretki predstavljeni motivima ograničavanja i umrtvljivanja čovjeka, pa je prikaz tijela "živoga čovjeka" 'nabijen' slikama negacije prošlosti, npr. u pjesmi *Nova proljet*: "To ide nova proljet ko novovjekovni heroj,/ što presud nogom gazi:/ Pod pogaženim plemstvom, što djedovim naslijedih/ to živi čovjek plazi. // I diže krik ko luda i psuje sve medalje/ i zasluge otaca/ i udara u prsa i čupa glupu presud/ i sa njom – krvcu baca!" (isto: 125). Činovi odbijanja i psovanja "nasljeđa", karakterističnih za avangardu, ovdje se odvijaju postupcima prikazivanja tijela na kojemu je odnos prema tradiciji iskazan činovima agresije – svojevrsnim avangardističkim simbolom slobode 'novoga čovjeka' koji je, prema Cesarcu i Krleži (1919: 214), onaj koji je oslobođen od svih obvoja tradicije.

Prikaz lirskoga subjekta tako ne odstupa od Kamovljevih proznih figuracija likova buntovnika u iznošenju osporavanja istina nametnutih od autoriteta te je i atribucija njegova tijela obilježena motivima ispaćenosti, izdvojenosti, neukalupljenosti i činovima oponiranja drugima. Čitanjem mogućih značenja upisanih u takvu tjelesnu prezentaciju može se oformiti slika kulture označene svojevrsnom ukotvljenošću u tradiciju i njezine (moralne) vrijednosti koje se transgresivnim postupcima ovdje agitiraju. Lirski subjekt označen je simptomom takvoga odnosa, pri čemu je u konstrukciju njegova tijela upisana oznaka nenormiranosti i neuklopljenosti u odnosu na prikazani sustav vrijednosti te ga se posljedično označuje izopćenim, divljim, buntovnim, prijetećim i sl. Svakako se pritom primjećuju autobiografski elementi jer je i Janko Polić osjećao da za njega i njegova djela nema mjesta u Hrvatskoj, npr. u pismu Matošu 5. srpnja 1907. piše: "(...) ili nisam ja za literaturu ili nije ona za Hrvate" (prema Popović 1970: 153). Tijelo se dakle u njegovu poetskom može čitati znakom odnosa kulture i izdvojena buntovna pojedinca te njihova međusobnoga oponiranja.

3.2.7. Ostali buntovni likovi

S obzirom da su mnogi Kamovljevi likovi označeni buntovnošću i drugačijim pogledima na svijet u odnosu na uniformirano društvo, ovdje će se izdvojiti oni likovi koji nisu razvrstani u zasebne cjeline, a iz čije se konfiguracije tijela može čitati osporavanje društvenih apsoluta. Na primjer, lik novinara Dragutina Dikića iz novele *Ćuška* atribuiran je vjerovanjem u "nove misli, ljude i djelovanje" (PK1: 332) te zagovaranjem slobode kao narodne nužnosti, što asocira ideje avangarde o novom dobu i novom čovjeku čija će duša biti superiorna kulturi. Kao i u ostalih Kamovljevih likova buntovnika, u oblikovanju njegova tijela dominira otklon od prototipnosti te označenost prvenstveno odrednicom mršavosti, a potom i 'krivosti': "Dikić je bio plećat i mršav. Nos mu bijaše pošao krivim putem (...). Dok bijaše dače, kazivahu da naliči ženi; kad ga dlake počеше probijati, on se sam prispodabljaše loše oskubljenom piletu; a kad ga je probila brada, svi se složiše da u tom izgleda ko jarac" (isto: 284). Kako je u ovom potpotpoglavlju već navedeno, odrednica ženskosti tijela poveznica je s likom Marija iz drame *Tragedije mozgova*, likom Ive Sabljaka iz *Orgije monaha* i *Djevice* te samim piscem, a tjelesnu karakteristiku mršavosti dijeli s nekolicinom likova buntovnika. Motiv nosa koji "bijaše pošao krivim putem" mogao bi se tumačiti simboličkom slikom njegova opozicijskoga odnosa prema društvenoj okolini koju obilježava riječima: "Sve je voljelo koračati utrim putem koji nefaljeno vodi određenome i stalnome cilju. I tim su putem svi išli. Stramputicom nizašto!" (isto: 318). Osim krivoga nosa, tekst navodi da lik Dikića ima i krive noge, što može aludirati koračanje 'krivim' putovima, tj. stranputicom. Nadalje, i on (kao npr. lik Vladoja Sabljaka ili Ive Maurovića) nosi odrednicu želje za razotkrivanjem istine o uvaženoj ličnosti¹⁴¹, metaforičkim razgolićenjem njegova tijela i rušenja njegova ugleda, što se prikazuje opasnošću za onoga koji razotkriva. Potonje se može ilustrirati iskazom lika Žaneta upućenom Dikiću kojim se uprizoruje odnos pojedinoga društva prema buntovničkoj ličnosti: "Svući čovjeka i prikazati ga svijetu? Ovome svijetu, što golotinju smatra nemoralnom, a onoga koji je pokazuje moralnom propalicom? Srušit ćete, prijatelju sebe" (isto: 331). U navedenom se iskazu može primijetiti postojanje kulturalne inskripcije koja se vrši na tijelu i kojom se pomoću tijela promoviraju društveno poželjne vrijednosti (moral), dok su one nepoželjne potisnute u strahu od kažnjavanja (Vidi potpoglavlje 2.1. *Tijelo u društvenom poglavlju* i 2.2. *Tijelo kao norma*). Ogoljeno tijelo ovdje funkcionira poput oznake društvene tjeskobe zbog mogućega narušavanja uspostavljenoga poretka. Podsjetimo, istom razotkrivačkom namjerom označen je i

¹⁴¹ Riječ je o piscu Mataniću čije pisanje u noveli *Ćuška* lik Dikić kritizira.

pripovjedač novele *Selo* koji želi raskrinkati svećenike kao obične ljude od krvi, mesa i seksusa. Sukladno tome, može se reći da se unutar konstrukcije Kamovljevih likova buntovnika prepoznaju odrednice avangardističkih nastojanja prema osporavanju i prevrednovanju uspostavljenih vrijednosti, pri čemu, prema Donadiniju (1916: 128) "treba smionosti, da se nosi haljina, koja nije skrojena, kao sve ostale".

Oblikovanje ličnosti pripovjedača novele *Sloboda* također je okarakterizirano odnosom opozicioniranja društveno formiranim normama, pa je i prikaz njegova tijela protkan činovima i mislima prevrata, prkosa, nasilja, strasti i zločina. Pripovjedač sâm sebe imenuje "opozicionalcem" zbog položaja opozicije prema ocu, figuri zakona i morala te je predočeno da na ženskim grudima i u alkoholu zaboravlja na "obitelj, uzgoj i sram", prezentiranima ograničenjima njegove ličnosti. Prostorom ostvarivanja slobode predstavljen je bordel, mjesto gdje je tijelo prikazano slobodnim u svojim nagonima i porivima, dok je obiteljski prostor poiman mjestom uništenja užitka zbog prisutnosti očeve figure. U tom kontekstu konstrukcija ličnosti pripovjedača protkana je motivom želje za očevom smrću koja se konačno ostvaruje u gledanju propasti njegova tijela, nagrižena bolešću raka. Događaj očeve bolesti pokazuje se potom pokretačem pripovjedačevih poriva, demonstriranih u činu pokušaja ostvarivanja užitka s djevojkom Ankom u planiranom, ali neostvarenom aktu oduzimanja nevinosti. O tome će biti detaljnije pisano u potpotpoglavlju 3.4.2. *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*, no ovdje je bitno istaknuti da je u prikazu tijela protagonista opozicionalca, atribuiranoga željom za suprotstavljanjem te rušenjem moralnih figura i normi kroz činove 'slobode tijela': opijanjem, pušenjem, fizičkim nasiljem, udovoljavanjem seksualnim porivima i sl., moguće prepoznati dokidanje dotadašnje tradicionalne slike književnoga junaka kao nositelja moralnih odrednica. Budući da avangardni protagonist ne preispituje toliko dobro ili zlo, već istinu ili neistinu, može se argumentirati da je 'avangardizam' Kamovljevih likova buntovnika iskazan upravo unutar prezentacije transgresivnih i društveno-prijetećih tijela prikazanih nositeljima istine kojima se razotkriva neistinitost, lažnost i prijetvornost drugoga u nastojanju da se (novoga) čovjeka oslobodi okova društvenih zakonitosti. Donadini (1917: 142) u avangardnom programskom tekstu piše: "I geniji prijašnjih vjekova znali su da se mora prekinuti sa starim, izviždati u sebi sve veličine, želi li se dati nešto nova; (...) Ja ustajem, pjevam buntovnu himnu oslobođenja i dižem ruke nebesima, jer sam se oslobodio, jer samo vječnosti pripadam, jer sam sâm!" Takva reprezentacija avangardnoga umjetnika vrlo je slična reprezentacijama likova buntovnika u Kamovljevu opusu, obilježenima odrednicama osporavanja uspostavljenih normi i poretka transgresivnim činovima. Stoga bi se Kamovljeve buntovne protagoniste moglo čitati

simptomom jaza između kulture moderniteta koju reprezentiraju i kulture tradicionaliteta kojoj oponiraju.

Nadalje, i u nedovršenom Kamovljevu romanu *Historijat jednog članka* pronalaze se reprezentacije likova buntovničkoga izraza, primjerice, u prikazima likova Marija i Mihe¹⁴². Potonjega s ostalim Kamovljevim likovima buntovnicima povezuje atribucija ispijenosti i mršavosti tijela (npr. lica "što izgledaše tek koža slijepljena o meso", PK1: 198) te anarhična ličnost označena osjećajem ponosa zbog označenosti 'drugim'. Konstrukcija njegova tijela prožeta je motivima životnih užitaka i prosipanja novca u vidu činova opijanja, kartanja, varanja, bordela itd. jer se tijelo percipira plohom na kojoj se spajaju bol i uživanje (npr.: (...)) "što si jače dereš kožu i što jače ono pišti ispod tebe – ogromnija je strast" ili "Drukčije se ljubi žena, kad si napola sit i drukčije se pije, kad si gladan... Jači je užitak začinjen boli (...)", isto: 228). U tome je primjetan 'prevrat' od tradicionalne književne reprezentacije tijela u kojoj je bol antonimična užitku te je u ovom djelu oblikovanje tijela buntovnika obilježeno, simptomatično, prikazima tjelesne iscrpljenosti, izrovanosti, iscijeđenosti, isisanosti i semi-impotentnosti. Time se može bitno ukazati na određeno figurativno kažnjavanje boemskoga tijela, tj. posljedice na tijelo koje se opire normalizaciji i koje želi *nad*-normalu, potkopavajući tako doktrinu homogenosti buržoaskoga društva. U tom se smislu u Kamovljevu opusu čitanjem konfiguracija tijela likova buntovnika kao simbola prevrednovanja tradicije može promatrati prikaz određenih kulturalnih promjena ili težnje za njima. U skladu s tim, Lasch (1979: 45) navodi da je "revolucija manira i morala" dvadesetih godina 20. stoljeća "nagrizla obiteljski autoritet, potkopala seksualnu represiju i na njihovo mjesto postavila permisivni hedonistički moral (...)", tj. ukazuje na društvene promjene koje su se odražavale upravo kroz tijelo u obliku odmaka od dotadašnjih dominirajućih društvenih vrijednosti. Tijelo se, dakle, i u ovdje izdvojenim primjerima iz Kamovljevih djela prezentira objektom moći, istovremeno instrumentom reprezentacije sebe, ali i reprezentacije kulture koja se na nj upisuje (usp. Douglas 1996, Stone 1996, Marot-Kiš i Bujan 2008, Turner 2008 i dr.).

Konstrukcija tijela lika Marija iz istoga romana obilježena je motivima temperamenta, borbe, nerveze, nemira i razdražljivosti, a ličnost uspoređena s klicom "koja je pružala otpore", odnosno bunom protiv sustava i prikazanoga hrvatskoga društva predstavljena puzanjem, denuncijacijama i moralom – izvorom pokornosti autoritetu. Prezentacija Marijeve temperamentne i razdražljive ličnosti ponajbolje je prikazana u odnosu prema Boškoviću, gdje

¹⁴² U konstrukciji navedenih likova ocrtavaju se autobiografske odrednice. Naime, tekst kazuje da je Mario izgubio vjeru zbog jednoga polugodišta u konviktu, a Miha je glumac u putujućoj družini te je označen semi-impotensom, što je u disertaciji već napomenuto za Kamova.

se, poput lika Srđana Krpana iz drame *Čovječanstvo*, koristi žena (Ada) kao igračka i mišolovka kako bi se iskazao njegov nagon i njegova moć. U tom je činu konfiguracija njegova tijela označena motivima vatre, pohote, strasti, žestine i vrućine te je "bez razloga osjetio divljaštvo i želju za zlodjelom" (PK1: 272), što kulminira u prizoru živinskoga čina neuspješna davljenja Boškovića. Odnosno, opis njegove ličnosti u ovom je slučaju prožet nagonско-animanim odrednicama, nasuprot društveno poželjnoj i promovirajućoj slici discipliniranoga tijela kojim se kontrolira cijela populacija (usp. Foucault 1982, 1994a i 1994b, Johnson 1989, Turner 2008). Mogući uzrok zločinačkoga čina može se pronaći u percepciji života kao pustoši, jednoličnosti i sićušnosti te potrebi da se nešto u takvom životu 'izazove'¹⁴³, slično avangardističkim težnjama za skandalom, revolucijom, prevrednovanjem i promjenom svega što je 'ustajalo' u prošlosti. Kao i kod mnogih Kamovljevih likova buntovnika, tijelo je ovdje demonstrirano plohom iskazivanja zanosa borbe i suprotnosti dominirajućim vrijednostima. Potonje je primjetno npr. u prizoru Marijeva izražavanja mrsкости prema Kristu i njegovoj nauci, moralu i religiji prilikom čega se njegovo lice, kako navodi tekst, "nenadano obasjalo sjajem, što je drhtao u dubokom zanosu i potresavao prsima" (PK1: 197) te je "govorio u sebi Carduccijevu himnu Satani i svaki stih, svaka riječ plazila je po njemu ko plamen (...)" (isto). Sličnost je to ponajviše s likom Ive Maurovića, ali i Srđana Krpana, prikazanih ličnostima koji postižu zadovoljstvo u tijelu manipulativnim govornim iskazima, s ciljem provociranja i izazivanja reakcije drugih, pa k tome i čitatelja, u općeprevratničkim težnjama.

Međutim, govorni iskazi koji izazivaju gađenje u drugima, a uživanje u sebi ponajviše su istaknuti u liku Lovre. Analogno većini likova ovoga potpotpoglavlja, Lovrin fizički izgled atribuiran je slabošću u motivu savinutih pleća i osušenih mišica¹⁴⁴, no, s druge strane, njegov je intelekt označen superiornošću nad drugima u motivu velike glave. On je također obilježen odrednicama buntovnosti i suprotstavljanja konzervativnim vrijednostima, a to se očituje ponajviše u činovima opijanja, psovanja, ruganja i nesputanoga upražnjavanja seksualnih poriva ("On je mrzio i psovao, ali se nije stidio. On ga je izgubio, govoraše, onoga dana, kad

¹⁴³ Podsjećamo, sličnom je težnjom obilježen lik Boška iz drame *Orgije monaha* koji stvaranjem izvanzakonitoga djeteta sa sluškinjom 'razbija' monotonost svakodnevice: "Bijahu tek razgovori. Začinjasmu svoju svakidašnjost paprom: žedasmu sve više. Otupljivahu živci. I postajaše premalo i vina i papra... Moji živci otupiše sasma... I - pošao sam na djelo. Stvoriti nešto iz ničega, nešto skandalozno, nešto satansko, nešto avantirsko - nešto što će dreknuti, udariti, prasnuti... Želio sam dijete! Htio!!" (PK3: 97–98)

¹⁴⁴ Iako izgledom odražava slabo tijelo, Mario ukazuje na Lovrinu snagu: "Lovro mu stisne ruku. Mariu se pričini da ju je stisnuo neobičnom snagom. On nije sam vjerovao da u tim savinutim plećima i osušanim mišicama može biti toliko jakosti, te mu krknuše kosti" (PK1: 271). Takva unutarnja (tjelesno nevidljiva) snaga može asociirati snagu njegova intelekta koja je istovremeno teret za fizičko tijelo.

ga je bludnica primila za spolno udo", isto: 260). Lovrini govorni činovi popraćeni su prikazom samozadovoljstva u položaju *on – drugi* koji se očituje npr. u opisu 'strastvenih' reakcija njegova tijela kao reprezentanta opozicijskoga individualca nasuprot ukalopljenoj masi ("Lovro plamti ko užareno željezo. Oči iskaču i postaju veće... To provaljuje dotjerana srdžba, prezir i osamljenost, ponos i taština i patnja, što je zaskočilo moždane jednog nepoznatog i običnog čovjeka. A on se osjećao jakim i gleda, gdje svaka njegova riječ dere debelu kožu umišljenih umnika i umišljenih pustolova i zabada se u njihovu savjest...", isto: 264). Sličnom ilustracijom tjelesnih reakcija obilježen je i lik Ive Maurovića pred masom koja mu viče: "Dolje!" (kao i Lovri), ali i lik Vladoja Sabljaka te Srđana Krpana čiji su govorni činovi, kako je već navedeno, označeni težnjom za postizanjem moći i zadovoljstva u tijelu.

Također, poput lika Vladoja Sabljaka, Lovro je lik konstruiran činovima provociranja i ruga, pa tako i neugodnom prisutnošću od koje drugi zaziru. Navedeno je vidljivo u prizoru provokacije Josine seksualne nevinosti gdje je iskazano da je Joso "osjećao težinu toga čovjeka koji mu kida komad po komad nature, koji ima neki pritajeni, žestoki rug vrhu njegovih osjećaja, čuvstava, svega..." (isto: 195). Gotovo isto ga doživljava i ženski lik Ada: "Ona je osjećala odvratnost prema onoj nezgrapnoj, prostoj ličnosti, što je unašala nešto grubo i neotesano u njene razgovore i nježnost" (isto: 258), dok se u tekstu pronalazi da ni Mario u jednom trenutku nije mogao podnijeti njegovo društvo. Učinak 'remećenja' drugoga i prikaz deestetizirana Lovrina tijela koje u drugima izaziva nelagodu moguće je sagledati unutar konteksta avangardističkih težnji destabilizacije dotadašnjih estetičkih ideala, ali i simptomom kulture tradicionalno zasnovane na normama ljepote tijela.

Nadalje, primjetna je Lovrina sličnost s likovima Marija/Drage iz *Tragedije mozgova* jer kao što su oni predstavljeni metaforičkim klinom u mozgu zbog nemogućnosti opstanka intelekta u mediokritetskom društvu koje ih okružuje, tako je Lovro simbolički označen motivom šibice zabijene u glavu: "I gledajući u prazninu sobnoga kuta skupljaše debele bore na čelu... Da, to je stiskalo glavu i tupo udaralo ko zabita žbica. A one se bore izdizahu i spuštahu ko da bi htjele istisnuti to tupo, tvrdo, urinuto drvo... (...)" (isto: 260). Prezentacija njegova tijela atribuirana je izmučenošću, umorom i impotentnošću pred prostitutkom, a kao uzrok se spominje glava izmučena mislima i besanicom¹⁴⁵, što je poveznica ne samo s likovima

¹⁴⁵ Isti je razlog Lovrine besanice i Marijeve iz *Tragedije mozgova* – nova saznanja u znanosti (kemiji) koja oba lika saznavaju slučajno, čime se ukazuje na percepciju hrvatske kulture kao nazadne, što je vidljivo u niže navedenim ulomcima.

Historijat jednog članka

Jednog se dana namjeri na jedan feljton, s novim pogledima u kemiju koji je postavljahu na nove temelje i osjeti užasnu preneraženost. Nije bio predmet koji ga je uzbudio – bio je sâm događaj. »Bogzna, koliko se je toga nova

Marija/Drage, nego i Ive Sabljaka. Naime, tekst za Lovru navodi da je pokušavao "iščistiti sve ono u glavi, što je raslo, nabujavalo, dok neće probiti i lubanju i sve će se rasprsnuti. Ko samokres!" (isto: 262), Drago govori: "(...) Moj je mozak raščupan... otiče... moje su misli razorene, udavljene... (...)" (PK3: 42), a Slave za Ivu Sabljaka kaže: "Vidiš ti Ivu. To ti je ko samokres. Samo pritisneš i on opali, pogodi i ne pogodi, ali prasne. To su ti takozvani revolucioneri mozgova" (isto: 143). U motivu mozga (simbola intelekta) koji se pokazuje objektom muke, patnje i posljedično prsnuća može se prepoznati simbolička slika borbe za opstankom vlastitoga neukalupljenoga sebstva u kulturi ispunjenoj dominacijom prototipno-poželjnoga Drugoga.

Reprezentacije likova buntovnika u Kamovljevu su opusu artikulirane odnosom suprotnosti prema uspostavljenim i ukorijenjenim vrijednostima kulture u kojoj prebivaju te odmakom od normiranosti, uniformiranosti i prototipnosti. Ilustrirano je da se činovima osporavanja tradicije i prihvaćenih istina zauzima položaj opozicije koji, kako je iskazano u predmetnim tekstovima, najčešće uzrokuje gubitak sebe ili drugoga. Suočavanje i nošenje s istinom prikazano je smrtonosnim činom u kojemu se putem prikaza tijelâ može promatrati reakcija uma na težinu razotkrivanja i raskrinkavanja laži. Prezentacije buntovničkih ličnosti pritom su obilježene ulogom prokazivača lažnosti i patvorbe u društvu, zbog čega ih se označuje prijetnjom društvenom poretku i opstanku. U skladu s idejama razdoblja avangarde, prezentirane ličnosti oblikovane su činovima negiranja tradicije i traženja istine unutar sebe, stoga je konfiguracija njihovih tijela, u kontekstu prikazane hrvatske kulture, epititirana društvenom prijetnjom. Tjelesna zazornost demonstrirana je odudaranjem od normiranih i prototipnih tijela ostalih, gdje se uspostavlja odnos "ja i vi" definiran nečijim priznavanjem poraza, vrlo često u obliku vlastite ili tuđe smrti.

Kroz svijet upisan u reprezentacije tijela Kamovljevih protagonista moguće je stoga promatrati sraz individualnosti nasuprot uniformiranosti, unutar kojega je opis tijela likova buntovnika atribuiran odrednicama užitka u transgresiji, skandalu te udovoljenju tjelesnih poriva u činovima pušenja, opijanja, fizičkoga nasilja, seksualnih odnosa i sl. Kultura je iz

uneslo u svijetu, a mi o tim veličanstvenim evolucijama ljudske misli, znanja i vjerovanja poznajemo tek slučajno, ako se od dosade primimo čitanja – feljtona! Od dosade ili od slučaja!« Ta nije li naš narod prama kulturnome svijetu kao najzaturenije bosansko selo, bez ikakvih prometnih veza prama – Zagrebu? (PK1: 279).

Tragedija mozgova

MARIJ: (...) Tako jednoga dana naiđoh slučajno na jednu kratku noticu od nekih deset redaka u kojoj se je spominjalo, kako pada teorija atoma i kako se čitava kemija postavlja na nove temelje. Čitavi prevrat u znanosti! (*Gorko*): A ja to doznah slučajno, kad se primih čitanja zadnje rubrike!! Shvaćate li vi, šta znači ovo, kad do nas prije dopre prevrat kojeg divljeg plemena, negoli prevrat ljudskog vjerovanja? Bogzna, pomislih kakve su tamo nove istine zamijenile stare; i koliko je teorija oboreno u koje mi još i danas vjerujemo umišljeni u svoju suvremenost! (PK3: 19).

perspektive takvih likova najčešće oslikana represivnim sustavom kojim se proizvodi ili masovno mediokritetsko ili pojedino buntovničko tijelo njemu nasuprot. Potonje je zato u tekstovima uvijek označeno položajem opozicije te je posljedično prezentirano nositeljem neshvaćenih i neprihvaćenih ličnosti u svijetu pokorenih i normaliziranih tijela. Od samoga tjelesnoga izgleda koji odudara od norme do oznake svojevrsne neugodne prisutnosti upisane u prikaze njihovih tijela, može se reći da Kamovljevi likovi buntovnici, kao i on sâm, funkcioniraju poput simbola individualca u opreci prema dominantnom Drugom.

3.3. Žensko tijelo

"Zašto su one tu? Ko ih treba? Muškarac. Zašto ih treba? Radi nagona koji je raniji od sakramenta. Što ulazi tu sakramenat? To hoće moral!" (PK1: 207).

Navedena rečenica iz nedovršena Kamovljeva romana *Historijat jednog članka* ukazuje na prikaz odnosa prema ženskom tijelu unutar Kamovljeva opusa. Iako je naglasak na ženi kao polju slobodnoga ostvarivanja seksualnoga zadovoljstva, istovremeno se može čitati prisutnost režima moći koji nadziru ljudsko ponašanje kako bi provodili vlastite paradigme. Budući da su u tekstovima prisutni primjeri mnogih seksualnih transgresija (u odnosu na uspostavljenu normu), kako muškaraca tako i žena, može se argumentirati da se na temelju takvih književnih reprezentacija tijela mogu čitati moguće promjene u ondašnjem društvu u odnosu na prikazani tradicionalni društveni poredak. Društvene promjene mogu se promatrati posebice u prikazima tijela Kamovljevih ženskih figuracija koje su atribuirane izmicanjem tradicionalnim figuracijama žena kao majki, svetica, čuvarica obiteljskoga ognjišta i sl. te pomicanjem prema slici žene bludnice čije se tijelo 'ostvaruje' izvan zakona braka. Naime, žensko je tijelo u Kamova često obilježeno motivom uživanja u prijestupu i preuzimanju uloga koje su dotad bile pripisivane muškarcima, poput seksualnoga promiskuiteta. Premda je u prikazu odnosa društva prema ženi u Kamovljevu opusu i dalje prisutna muška dominacija i primat, svojevrsni zaokret vidljiv je u rekonfiguraciji ženskoga tijela koje u Kamovljevim djelima postaje, naročito u prostoru grada, tijelo oslobođene seksualnosti. Ono je zato ponajviše označeno mjestom iskazivanja muškoga spolnoga nagona te mjestom muškoga pogleda, pa je, iako 'oslobođeno', ono ipak tradicionalno konfigurirano pretežito tjelesnim, a manjkom intelektualnoga¹⁴⁶.

Slijedom navedenoga, u noveli *Žena* u pripovjedačevu iskazu primjetna je devaluacija ženskoga tijela: "(...) ženski je želudac i mozak niži od našega" (PK1: 365), kao i u iskazu glavnoga protagonista romana *Isušena kaljuža* Arsena Toplaka kojim se konstatira da za žene ne postoji znanost, nego se lelijaju "na vjetrovima muškaračkoga nagona i zakonika prirode" (PK2: 35). *Žena* kao opasnost za muški intelekt spominje se, primjerice, i noveli *Odijelo* u kojoj se navodi kako se s pravom smatra da žensko društvo zaglupljuje, što se kao tvrdnja javlja i u drami *Tragedija mozgova*. U potonjoj je žena označena odsustvom misli i intelekta, ali

¹⁴⁶ Beard (prema Kurtz 2018: 40), govoreći o neurozama, glavni uzrok rasta neuroza pripisuje modernoj civilizaciji "koja se od drevne razlikuje u sljedećih pet karakteristika: parni pogon, periodične novine, telegraf, znanosti i mentalna aktivnost žena". U navedenom je vidljivo da je ženski intelekt označen modernom 'stečevinom', odnosno da se u ženskom tijelu dogodila promjena u simbolizaciji, što ga prikazuje važnim društveno-političkim pitanjem.

istovremeno prisustvom nadmoći nad muškim nagonom. Sarkastičnim iskazom lika Drage, jednoga od protagonista drame, o odnosu Marija i Anke, ističe se ponovna negacija ženskoga intelekta¹⁴⁷, ali ujedno moć njezina tijela: "On je k njoj pošao s intelektom, ona je k njemu došla s instinktom. On nije u nje razbudio intelekta, ali je ona u njemu instinkt" (PK3: 12). Također, oblikovanje ličnosti Drage atribuirano je mizoginim odnosom prema gazdarici koji će se ovdje u obliku kratkoga ulomka izdvojiti kao primjer označivanja ženskoga tijela odrednicom 'zločina' uranjanja u tjelesno, čime se truže muški intelekt (PK3: 38):

DRAGO: Idi! I prokleta neka je svaka kap kave, što sam je ispio i svaki poljubac, što sam ti ga dao i svaki čas, što si mi odnijela. Tatice!

GAZDARICA: Šta sam ti ukrala, šta?

DRAGO: Vrijeme. Odložih knjigu radi tebe i zaboravih ono, što sam znao. Ne samo što ne postah pametniji, postah glupljim. Vrijeme si mi ukrala, i više – znanje si mi ukrala. I meni veliš razbojnik. A ti si razbojnik, jer si provalila u mene samoga i otela ko pustahija znanje... Ona prokleta poslijepodneva: Slina i cjelovi! Otrovala me. (*Gura je*).

Sličan prikaz označivanja ženskoga tijela motivom oduzimanja vremena pronalazi se i u *Historijatu jednog članka*: "Je li ti bar dala? Nije. Isisala te, izmuzla energiju, ispunila vrijeme i godinu dana fuć!" (PK1: 195). Označenost ženskoga tijela prijetnjom muškoj suverenosti potvrđuje sliku žene kao muške slabosti koja postoji od drevnih vremena, a ovdje je iskazana putem ilustracije nadmoći njezina tijela nad seksualnim nagonom muškarca. Međutim, iako je u tijelo žene upisana moć nad seksualnim nagonom muškarca, i dalje je vidljiva tradicionalna perspektiva o superiornosti muškoga tijela nad ženskim (usp. Laqueur 1990, Synnott 1993, Butler 2000 i dr.), atribuiranim plohom muškoga zadovoljstva i manjkom 'muškoga' intelekta.

¹⁴⁷ Ankina intelektualna ograničenost i obilježnost tjelesnim (animalnim, karnalnim) izražena je i u sljedećoj sceni (PK3: 11):

MARIJ: (...) Kud se djede onda žena? Što ljubim njezinu ruku, to je samo zanos, kad mi se pričini da one široke, pune oči nisu oči životinje, nego oči uma, oči kulture, oči napretka, oči čovjeka. (*Zanaša se*) Na sve zaboravljam. Zaboravljam da jednim poljupcem mogu dobiti njezinu mladost. Ja tad ne vidim plamsaj obraza i nabuhle usne i tvrdu put njezinih bokova. A opet – bujmim je rukama i ljubim joj usne. Svega nestaje. Ja gledam stvaranje mozga i rasplod misli.

DRAGO (*tvrd*, *nesmiljeno*): U nje. Varaš se. Ona toga ne razumije, ali osjeća tvoje poljupce i stiske. Ona se zaljubljuje u tebe, Marije, u tvoje meso, razumiješ (*brutalno*), u tvoje meso*.

*Riječ *meso* je u ovom slučaju možebitna asocijacija na Anku kao ženu koja 'konzumira' muškarce, tj. vrlo brzo zamjenjuje Marija s Đurom, te joj Drago na kraju drame pripisuje oznaku *živine*.

Nastavno na atribuciju kobne primaljivosti ženskoga tijela, u Kamovljevu se pjesničkom opusu spominju općepoznati primjeri književnih ženskih likova koji asociraju mušku slabost pred tijelom žene, poput Salome, Judite, Dezdemone, Marije Magdalene, Dalile, Eve, Sonje Marmeladove. Konfiguracija njihovih tijela obilježena je grijehom (npr. u pjesmi *Roman*: "Podošmo besvijesnim krokom ko grijeh, kad u pako pada/ i đavo jabuke slatke baca u Evine usti,/ a ona se šećerom maže i maštom djevice nada", PK1:154), bludom (u pjesmi *Misli*: "... o sama ti, dok život porug ceri/ na Magdu svaku, što se bludom kalja", isto: 143), muškim porazom (u pjesmi *Blud duše*: "I izvih grudi ko Samson Silni spaljenih krila,/ kad kriknu glasom groma i srdžbe: Dali-Dali-la!!", isto: 144; ili *Ridanje jedne bludnice*: "Raskoljnik je tako pao pred noge bludnice Sonje/ i njenu liznuo petu!!", isto: 172) te sadizmom muškarca (u pjesmi *Ljeti*: "Kao ono crni prsti kada vjernu ženu guše,/ Dezdemona »ljubim« klikće kroz bljedilo smrtne strave -/ ponajžešće jer Oteli onda ljube, kada dave!", isto: 141; ili pjesmi *U mraku*: "Ja te pozdravljam, o divotni Nero,/ u tebi zdraveć Salomine strasti!/ Ti, što si bičem ženske halje dero (...)", isto: 161). Uočljivo je da se u istaknutim primjerima žensko tijelo ne idealizira i ne predstavlja svetim, nego je okarakterizirano transgresijom u smislu izlaska iz dotadašnjih rodnih performativa seksualno netaknute žene izvan zakona braka. Iz te se perspektive žensko tijelo može promatrati plohom na kojoj se/pomoću koje se iskazuje svojevrsno prevrednovanje određenih apsoluta poput ženske svetosti, nevinosti, auratičnosti i sl. U pjesmi *Intermezzo* u stihovima: "Ja sam uskrsli Izrael, gdje Salamun pjeva pjesme;/ gdje sijevaju oči Salome i Judita slavi orgije;/ gdje Marija preko zakona rađa novoga Mesiju i raspetoga boga" (isto: 73) također se može primijetiti označivanje tijela 'svetih' biblijskih likova Judite i Marije motivom prekoračivanja 'zakona' poželjnoga ispoljavanja seksualnosti.

Maskulinitet muških likova ostvaruje se stoga u Kamovljevu opusu unutar ženskoga tijela kroz koje se provode različite (seksualne) transgresije, poput odnosa izvan braka, izvanbračne djece, prostituiranja tijela, sadizma, incesta i sl. Polazeći od promatranja odrednice 'modernosti' ženskoga tijela i na koje se sve načine u Kamovljevim tekstovima prikazuje, moguće je u takvom otklonu od tradicionalnih društvenih vrijednosti (crkvenoga) morala prepoznati odraz kulture ondašnjega doba. Na primjer, u noveli *Ćuška* apostrofira se da u ono doba "bijaše nedostojno mlada čovjeka sačuvati se nevin do ženidbe. U mladenačkim se razgovorima prosuđivaše svaka ženska po tome da li je zgodna i bi li se podala" (PK1: 315), a negativna označenost muške spolne netaknutosti u novom dobu prisutna je i u *Historijatu jednog članka* gdje je lik Jose oblikovan stidom zbog "svoje nevinosti; on ju osjećaše ko neku starinsku, glupu predsudu koja istupa pred mladim i novim pogledima" (isto: 191). Kultura seksualne slobode vidljiva je, primjerice, u oblikovanju prostora grada koji je u Kamovljevu

opisu najčešće označen prostorom odmaka od konzervativnih vrijednosti, što je naročito zamjetno u konfiguraciji ženskoga tijela. U *Historijatu jednog članka* spominje se da služenje seoske djevojke Milke u gradu znači: "Služila u gradu, hm, to znači i straga i sprijeda" (isto: 192), prikazujući grad mjestom konstruiranja tijela koje izmiče vrijednostima sela, 'prostora-čuvara' crkvenoga morala. Isto se primjećuje, na primjer, u noveli *Selo* prezentacijom različitosti gradskih i seoskih vrijednosti o pitanju odnosa muškaraca i žena (isto: 357–358):

Poljubiti u gradu ženu - tuđu ili svoju - nije još isto što i ljubiti: u deset sati ujutro moraš ići u kavanu na novine: popodne imaš randevu s usidjelicom iz N. ulice; uvečer te čeka licejka Y. na čošku trga B.; (...) Eto: jedan poljubac ne može ostati na tvome licu čist, zapušten, netaknut, usađen; (...) Na selu (...) zadovoljiš svojoj potrebi na glavnome trgu, i žig će ostati netaknut, nepomičan, pun dojma, dok ga vrijeme ne izbriše. Zato se nisam ni u snu mislio približiti djevojci Mariji, makar sam snivao o njoj.

Tijelo žene u gradu, prostoru moderniteta, inovacije i društvene progresije, obilježeno je konzumacijom, dok je u selu, prostoru konzervativnosti, označeno represijom i kastracijom, odnosno moralnom konzervacijom. Budući da se pripovjedač novele *Selo* zbog autoriteta svećenika i paradigme crkvenoga morala ne usudi iskazivati vlastitu seksualnost, u njegovu strahu može se prepoznati postojanje mehanizama moći čiji je cilj disciplinirati tijelo te istisnuti nepoželjne obrasce ponašanja (usp. Goffman 1963, Foucault 1994a i 1994b, Douglas 1996, Van Dijk 2006 i dr.). U motivu pripovjedačeve 'kočnice' pri ispoljavanju vlastitih seksualnih nagona može se prepoznati činjenica da je ljudska seksualnost bitno političko pitanje, a posljedično i područje kontrole kojom se osigurava reprodukcija 'poželjnih' tijela (usp. Turner 2008). O povezanosti ljudske seksualnosti i društvenih aparata moći piše npr. Senković (2015: 120) koji u radu o Foucaultovoj *Povijesti seksualnosti* piše da Foucault početak represije smješta u 17. stoljeće kada je seks prvotno sveden na razinu jezika, nakon čega je nastupilo pročišćavanje rječnika pa se umjesto riječi *seks* koristio termin *puti* i slično kako bi se sramna riječ i činovi sakrili. Kao rezultat toga, u ispovijedi se nisu više koristili izrazi kojima bi se eksplicitno govorilo o seksu i seksualnosti, a brak je postao jedina legitimna forma izražavanja seksusa jer ima svrhu stvaranja djeteta i rađanja. Nasuprot takvoj tradicionalno postavljenoj paradigmi, u Kamovljevu se opusu pronalaze prikazi ženskoga tijela obilježenoga činovima konzumacije, suprotno bračnoj prezervaciji, u čemu se mogu prepoznati odrednice moderne konzumerističke kulture u kojoj je tijelo istovremeno potrošački i potrošni proizvod. Lik Aleksije Bosnića iz *Bitange*, primjerice, u gradu ima ljubavnice, dok ga istovremeno na selu vjerno čeka zaručnica Ružica, a u noveli *Čuška* moderno doba masovne proizvodnje i brze izmjene proizvoda može

se prepoznati u opisu lika Dikića za kojega tekst navodi da se nikada nije zaljubio zbog brzine izmjenjivanja ženskih lica¹⁴⁸ u gradu, zbog čega nijedno nije mogao 'uhvatiti'.

Izmjenjivost i zamjenjivost tijela posebice je uočljiva u prikazu prostora bordela, označenoga mjestom ostvarivanja muškosti kroz oslobađanje seksualnih poriva na tijelu žene. Žena je pri tome percipirana konzumerskim objektom, plaćenim i kupljenim proizvodom nad kojim je dopušteno činiti transgresije bez kažnjavajućih i kastrirajućih pogleda drugih. Prostitutka se stoga u *Historijatu jednog članka* naziva "izbačenom ženom, ženom orgija i naivnosti, svačijom i ničijom" (PK1: 263), gdje je razvidno da je označena izvan-normiranošću jer ne pripada jednom muškarcu (mužu) unutar zakona braka, nego postoji u prostoru kupljene i prividne pripadnosti kao prodajna, konzumeristička roba. U tom kontekstu Turner (2008: 105) piše da se za muškarca koji je koristio usluge prostitutke smatralo da više rasipa vlastitu snagu i bogatstvo nego moralne vrijednosti upravo zato što "prostitucija nije bila invazija na vlasnička prava". To upućuje i na određenu otuđenost čovjeka u modernom svijetu kapitalističko-industrijske proizvodnje koja tijelo gleda kao iskoristivi objekt za vlastitu dobit. Felski (1995: 16) prostitutku označuje istovremeno i prodavateljicom i robom, odnosno krajnjim simbolom ostvarenja erosa i uznemirujući primjer dvosmislenih granica koje dijele područje ekonomskog od erotskog, a to predstavlja prijetnju društvenim hijerarhijama modernoga društva. Prijetnju takvoga tijela spominje i Gilbert (1997: 17) koja navodi da je tijelo prostitutke u viktorijanskom dobu bilo definirano grotesknim te je često bilo izjednačeno s bolesnim tijelom kao onim koji privlači puno pažnje, većinom zbog svoje propusnosti. Ta se propusnost potencira u konzumaciji ženskoga tijela i ostvarivanju muškoga užitka i dominacije nad njim, što je ilustrirano, primjerice, u noveli *Žena* u prikazu sadističkih činova glavnoga protagonista nad prostitutkom u prostoru bordela. Potonja je pritom deestetizirana zato što ne predstavlja ženu u prijašnjem, tradicionalnom konceptu *žena = ljepota*¹⁴⁹, nego na sebi nosi koncept razmjene dobara (novac za uslugu). Kapitalizacija ženskoga tijela, u smislu pretvaranja tijela u kapitalističku mašineriju, mogla bi se povezati s avangardističkim postupcima negiranja i dokidanja staroga, prekidanja s tradicijom te eksperimentiranja s novim, u ovom smislu dokidanjem tradicionalno auratičnoga statusa žene u kontekstu 'ekonomizacije' njezina tijela. Nadalje, Katunarić (2009: 239) piše kako "dobro organizirana prostitucija uz žene nudi piće,

¹⁴⁸ Brzina i zamjenjivost istaknuti su i u iskazu Dikića o svom odnosu prema Darinki i Aniti kojim se poentira kako je Darinka "izbljedila" pojavom Anite te bi možda i on sâm pred njom "izbljedio" uz pojavu drugoga ili trećega muškarca.

¹⁴⁹ Navedeni koncept može se prepoznati u iskazu lika Dikića u noveli *Ćuška* koji dok promatra Darinku, komentira: "(...) A kad je pogledaš sa strane, kao da kaže: »Šta se čudite? Sasma je prirodno da sam lijepa.«" (PK1: 289). Ženska ljepota je, dakle, očekivana jer je, kako se u tekstu prezentira, upravo to priroda žene.

hranu i sobe s udobnim namještajem. Ona psihološki funkcionira po istom načelu kao i suvremena ekonomska reklama: tamo gdje je žena, mora svega biti u izobilju. Idealno organizirana prostitucija pokazuje u čemu je krajnji cilj kupovanja prostitutke, koji je to motiv što pokreće užitak. To je sama usluga". Nadodajući i da je prostitucija "elementarni uzor pružanja usluge i dokaz da usluga počiva na ženi" (isto: 238), prikazuje se da je unutar novoga doba žena svoju 'uslužnost' pomaknula iz domene vlastitoga doma prema (muškoj) domeni društvene ekonomije.

Koncept usluge promatra se i u *Isušenoj kaljuži*, na primjer, u Arsenovu iskazu: "Njoj je bilo do toga da zasluži novac, meni do toga da zatučem noć" (PK2: 309) te se u nastavku teksta prostitutki pripisuje odrednica tradicionalno 'muškoga ponašanja'¹⁵⁰: "Vi ste se meni približili, ne ja vama; vi ste mene oslovili, ne ja vas; vi ste me doveli k sebi, ne ja vas. Ova je soba vaša, a ne moja; ja sam vaš gost, ne vi moj" (isto: 310). Muškarac je u tom odnosu sveden na objekt žudnje (novca), dok je žena-prostitutka obilježena tijelom koje se (brzo) konzumira, tj. nije obilježeno tipiziranim procesom muškoga gledanja, zavođenja te, konačno, 'osvajanja' ženskoga tijela: "Šta smo radili nas dvoje? Nisam imao šta gledati i otkrivati. Ona se je otkrila sama" (isto: 309). Prostitutki se, takoreći, oduzima 'ženstvo'; ona nije žena, nego potrošni proizvod s kojim se odigrava performans konzumacije. U *Ćuški* se u komentaru lika Dikića da ga "Darinka ostavljaše hladna, kao kupljena žena iza akta" (PK1: 309) tijelo prostitutke i jezično determinira riječju *akt* koja u ovom smislu označuje čin seksualnoga odnosa kao transakcijskoga, ali i performativnoga čina u kojemu performer (glumci) odrađuju svoju ulogu kupca-potrošača i robe-proizvoda. U skladu s tim, u *Ženi* se prostitutka naziva "hladna, jeftina i prodajna žena"¹⁵¹ (isto: 367) koja stoji u suprotnosti sadističkoj strasti pripovjedača i sudjeluje

¹⁵⁰ U romanu je žena-kokota izjednačena s muškarcem i u sljedećem Arsenovu iskazu: "Nijesu li i one hladne i nemoćne; ironične i nervozne? Ne puše li i one slasno i ne nađoše li i one u duvanu esencu života?" (PK2: 314). Pušenje se u Kamovljevu opusu općenito povezuje s emancipacijom žena, međutim, u negativnom kontekstu gubitka 'ženskosti': "I dok ćete vi smjeti doći do cigareta, dugih hlača, sabora, i nasilja (...) Nećete biti više žene..." (PK1: 370). Slično, u *Ćuški* je značenje emancipacije izjednačeno negacijom žene u tradicionalnom smislu, tj. emancipirana žena je "ženska pijana, bezobrazna, propala i čedomorka" (isto: 291). Zato su činovi pušenja mnogih ženskih likova prikazani činovima koji se vrše u tajnosti unutar autoriteta obitelji ili braka (npr. Mimi iz *Orgija monaha*, Lea iz *Čovječanstva*), dok se izvan zakona institucija čin žene koja puši odvija pred očima drugih (npr. djevojka u vagonu iz novele *Brada*).

¹⁵¹ Za razliku od prostitutke, prijateljeva žena prema kojoj pripovjedač iskazuje interes, i za koju kaže da nije lijepa, estetizirana je u njegovu pismu o artizmu (PK1: 366):

Vaš dodir one večeri, i – kasnije – Vaša tanana pojava koju je vodio Vaš muž i moj prijatelj, i koja je poput sjetne sjene polazila njegovoj kući; Vaš pogled koji je polupijano posrtavao po mokrom asfaltu; Vaš vrat koji je osjećao moje oči što su se topile na ugrijanom metalu Vaše puti; Vaš šeširić što je nahereno-jogunasto treptao s crvenom vrpcom na disajima velike, mutne, plačljive noći; Vaše cipelice što su tapkale po trotoaru kao objest i prokšenost gospodske djece, Vaš struk koji je stiskao moj prijatelj i Vaš muž; Vaše ručice, ukočene, mršave i blijede, što su besvjesno tražile milostinju topline i poljubaca, i sva ona večer što je poput ledene sape srtala na staklo Vaših očiju i mutila bistrinu vida – sve je to ostavilo u meni nezaboravan dojam.

u njegovoj pozi, performerskoj sceni gušenja i davljenja. U tom odnosu on je konzument dobara koje ona prodaje. Žena je ovdje izjednačena potrošnom i zamjenjivom robom, pa se u prikazima ženskoga tijela u Kamovljevu opusu mogu prepoznati oznake konzumerizma i kapitalizma modernoga doba te, posljedično, izmicanja tradicionalnim interpretacijama žene kao ideala nevinosti i svetosti. Miloš (2014: 55) u svom radu o navedenoj noveli piše da prostitutka, upisana u kodove robe i robne produkcije "urušava kako materijalnu (podjela poslova) tako i simboličku razliku spola/ roda. Ona postaje masovni proizvod (potrošna roba), potpuno dostupni artikal i simultano gubi svoje 'prirodne' kvalitete (mitsko ženstvo ili poetsku auru sublimne idealizacije). Površnost i zamjenjivost žena – prostitutki raščaravaju svijet u kojem su ženstvena seksualnost, isto kao i umjetnost, lišene svoje otkupiteljske, uzdignute aure." Također, autorica u disertaciji (2012: 104) navedenu prostitutku označuje primjerom dvosmislenih granica koje dijele područje ekonomskoga i erotskoga, instrumentalnoga i estetskoga te njezino tijelo povezuje s tiranijom trgovine i dominacijom novca, ali i prijetnjom društvenim poretcima modernoga društva zato što u sebi sadrži metaforičku povezanost s tehnologijom ili masovnom proizvodnjom.

Međuovisnost tijela prostitutke i tehnologije proizvodnje novca artikulirana je i iskazom pripovjedača novele *Sloboda* kojim se poentira da javna kuća profanira slobodu, ali da se takva sloboda kupuje, što ukazuje na to da tijelo prostitutke jest lokus izmicanja društvenim aparatima morala, ali samo pod uvjetima koje su uspostavili upravo ti aparati¹⁵². U Arsenovu iskazu u *Isušenoj kaljuži* da prostitucija "nije već zabranjeno voće, kako mi se jedamput pričinjaše; u javnoj kući sretam svoje kolege i bludnica me ostavlja hladna" (PK2: 218) oslikava se modernitet seksualne slobode i dozvoljenoga seksualnoga čina izvan institucije braka, ali samo sa ženom kojoj je dopušteno/legalno biti bludnica. Odnosno, bordel postaje prostorom dozvoljene transgresije te kapitaliziranja muških seksualnih nagona nad tijelima žena koje su u tom odnosu masovni proizvodi za potrošnju. Na primjer, u drami *Djevica* prikazano je kako lik

Međutim, kako primjećuje Miloš (2014: 53), "pismo svjedoči o toposima dekadentne rekonceptualizacije ženstvenosti kao okupljenog i sačinjenog dojma, a ne više kao kakve autentičnosti usidrene u 'prirodnom' tijelu". Autorica nadalje navodi i da je 'prirodno' ženstvo u Kamovljevu svijetu 'iznakaženih' vrijednosnih parametara nemoguće, pa ga stoga treba presaditi u prostor umjetnosti jer on nudi "utopijsku ugodu mitske ženstvenosti kao jednog od konceptualnih kontrapunkta modernom životu" (isto: 51).

¹⁵² Zorko (2006: 225–227) piše da se u Banskoj Hrvatskoj prostitucija regulirala Kaznenim zakonom iz 1852. godine te da je pitanje prostitucije bilo prepušteno lokalnom redarstvu, a uglavnom su se javne kuće ili bludilišta u gradovima dopuštali. Tako je u Zagrebu rad javnih kuća regulirao tzv. bludilišni pravilnik iz 1899. godine koji je propisivao uvjete vlasništva, broj prostitutki, dobnu granicu prostitutki (nije smjela biti mlađa od 17 godina), visinu poreza, izgled bordela i sl. No iako su prostitutke bile legalizirane, Zorko navodi da im je, s ciljem zaštite javnoga morala, bilo zabranjeno posjećivati kazališta, restoracije, slastičarnice i slične javne objekte i priredbe. Time se pokazuje da je njihovo pružanje usluga i zarađivanje za život, bez obzira na zakon koji stoji iza njih, ipak označeno devijantnim ponašanjem, prijetnjom uspostavljenom društvenom redu i poretku.

Vladoja brata šalje nazad u grad zbog toga što se vratio nevin te ističe bordel mjestom učenja i stvaranja muškosti: "Ljubiti naučismo svi u javnoj kući - ovako izgleda od prilike stvar. Nema ti čovjeka koji nije bio davno prije muž no je stao pretvarati djevice u majke i postao otac (...)" (PK3: 156). Isto se promatra i u noveli *Ćuška* gdje tekst kazuje da se "momačka karijera" ostvaruje u javnoj kući jer je "»prebedasto« šetati ispod prozora, a prepogibeljno splitati se s »nejavnicima«" (PK1: 315). U potonjoj noveli bordel je imenovan "obligatnom, općom, pučkom školom", početnom točkom 'muške karijere', na koju se potom nastavljaju razni tipovi žena (sluškinje, kelnerice, udovice, gazdarice) kroz koje muškarci postaju zreli za ženidbu.

Bordel se prezentira prostorom tjelesne, seksualne slobode bez straha od kažnjavanja, unutar kojega se maskulinitet postiže činovima ispražnjavanja poriva i stjecanja iskustva s 'proizvodnom ženom', atribuiranom hladnoćom jer predstavlja zapravo hladnokrvni akt transakcije. Tijelo prostitutke tako simbolički reprezentira prostor obilježen konzumacijom, za razliku od intimnoga, privatnoga i emocionalnoga prostora doma koji, prema Turneru (2008: 39), postoji specifično radi svrhovitoga korištenja tijela, prvenstveno u vidu reprodukcije, socijalizacije i radne snage. Kroz tijelo se tako u Kamovljevim djelima može čitati određeni odmak od tradicionalnih vrijednosti prema vrijednostima novoga (modernoga) društva, "eri kurvarluka" kako se naziva u *Historijatu jednog članka*, označenoga seksualnim promiskuitetom, čak spolnim bolestima kao društvenim znakovima muških pothvata. Primjerice: "Ovako jedamput govoreći bili su došli na jednu nepriliku: zarazu. (...) Ali i u tom prevladavaše mnijenje: koliko i jest neugodno, pravi đaćki talenat ne može bez toga proći" (PK1: 316). Unutar koncepta promiskuitetnoga ponašanja prepoznaje se zapravo određeno dokazivanje maskulinoga identiteta koje se provodi činovima maskiranja, stavljanja obrazine maskuliniteta kojom se teži učvrstiti maskulini identitet, u smislu da, kako pišu Čale Feldman i Tomljenović (2012: 217), "svijetu javno potvrde da ih muškost doista krasi, da su dorasli onome što maskulinitet pretpostavlja". Jedna je od oznaka maskuliniteta koncept kavalirstva, za čiji će primjer ovdje biti uzeta scena iz novele *Žena* (PK1: 363):

Ja sam došao sat ranije, jedna gospođica pet minuta, i ja sam joj ustupio svoje mjesto. »Gospodine, rekla mi, kad biste bili tako ljubezni – samo za pauzu – razumijete...« Ja sam joj odmah ustupio mjesto i za pauzu i za predstavu, jer ona je molila samo za pauzu, a ja sam joj kao kavalir morao dati više no je ona tražila. Da sam se sjetio svoje muškaračke dužnosti prije no se je ona sjetila svojega ženskog prava, imao bih sjedalo za same predstave, jer bih joj ga ja bio ponudio za pauzu. Bila je lijepa i to je mislim dosta. (...) Ako te žena prva poljubi, onda ne možeš ostati samo kod poljupca ako si kavalir. A ipak, ako se pravo uzme, ona je gospođica počinila jednu nepristojnost – bila je drska. Jedno, jer je zamolila »za pauzu«, a drugo, jer je primila moju ponudu i »za predstavu«.

U navedenom ulomku kavalirstvo je predstavljeno primoranošću i obvezom ugađanja ženi (pogotovo ako je lijepa), dok je žena s druge strane prikazana kao ona koja tu mušku obvezu kapitalizira za vlastitu korist. Iskazano je da pripovjedač u tome prepoznaje svoju i njezinu masku, rodne performative koji se izvršavaju kako bi se odigrala predstava pretpostavljenih maskulino-femininih uloga. Butler (2000) u tom kontekstu piše da se pojedinci ne ponašaju kao muškarci i žene zbog svoga prirodnoga spola, nego se do spolnoga identiteta dolazi kroz norme pripisane određenom spolu, stoga su pojedinci zapravo proizvod društvenih procesa disciplinacije i normalizacije tijela. Potonje se može primijeniti na pripovjedačev iskaz: "Znam da je galanterija krepost muškarca" (isto) u kojemu se glagolom *znam* upućuje da se kroz učenje preuzima znanje o rodnim ulogama, tj. da režimi moći imaju za cilj proizvesti poslušno tijelo. Kavalirstvo je dakle podrazumijevajuća odlika maskuliniteta, "muškaračka dužnost" kojom se pred Drugim potvrđuje vlastita (željena) pripadnost predodređenom spolu/rodu. U skladu s tim, Aristotel (prema Biti 2000: 195) piše da su žene "mjesto koje muškarcima omogućuje identifikaciju sebe i stvari", tj. one su, kao njihova opreka i negativ, "uvjet koji omogućuje muškarcima postojanje". Ženski je identitet konstruiran pri tome kao kontrast ili dodatak muškom identitetu koji u falogocentričnoj ekonomiji očekivano zauzima primat. Stoga je (spolni) identitet žene u Kamovljevu opusu konfiguriran iz perspektive muških likova u kojoj je žensko tijelo percipirano objektom i mjestom uvijek potencijalne konzumacije, a koja je u modernom dobu konzumerizma povezana s posjedovanjem kapitala.

Žena je, međutim, obilježena kapitalom i prilikom stupanja u instituciju braka u obliku miraza čiji se koncept zasniva na imovini koju žena od roditeljske kuće donosi u brak. Slijedom toga, može se argumentirati da je žensko tijelo otpočeka vezano uz koncept određene 'prodajnosti' muškarcu. U drami *Mamino srce* prikazano je kako je ženi bez miraza smanjena ili poništena vrijednost: "Kad je familija progutala njen miraz, došao je najbjedniji prosac koji je bio zadovoljan i... s bijelom kavom. A one je druge davno prije otjerala sramota..." (PK3: 256). Pokazuje se da je žensko tijelo i u slučaju miraza označeno robom, no čiju vrijednost determinira kapital vlastite obitelji. Poput prostitutke, žena koja stupa u brak obilježena je gubitkom muškarčeva kapitala, s obzirom da su muškarci (prvenstveno očevi) tradicionalno bili glavni privređivači u obitelji. S obzirom da su mnoge figuracije žena u Kamovljevu opusu atribuirane činom 'prostituiranja' izvan konteksta bordela (npr. djevojke koje se podaju muškarcima, udane žene koje čine preljub), može se argumentirati da je u konstrukciji ženskoga tijela moguće čitati sliku moderne kulture obilježene, između ostaloga, i emancipacijom žena koje si, u ovom kontekstu, pribavljaju zadovoljstvo poput muškaraca. Promiskuitet kao

svojevrsna oznaka moderniteta u Kamovljevu se opusu, dakle, osim u prostoru bordela, prezentira općenito na tijelima žena, obilježenih čestim seksualno-agresivnim nasrtajima muških likova. U *Historijatu jednog članka* prikazano je da lik Marija nasrće na djevojku Milku, u *Čuški* lik Dikića na djevojku Darinku, u *Djevici* lik Ive na djevojku Milku, u *Čovječanstvu* lik Srđana na suprugu Leu, u *Maminom srcu* lik Romana na sluškinju Johanu, u *Slobodi* lik pripovjedača na djevojku Anku itd. U takvim susretima žena je označena motivom tijela kao plohom ostvarivanja zadovoljstva pred kojom je muški nagon često atribuiran nagonskom naravi. Međutim, u prizorima muškoga nasrtanja na žensko tijelo pokazuje se da tim odnosom upravlja zapravo žena kao subjekt koji muškarcu može dati ili oduzeti seksualno zadovoljstvo. Budući da nisu obilježeni zakonom i dužnošću braka, muškarac u tom smislu ne posjeduje ženu te mu se ona u svojoj slobodi ne mora pokoravati. To predstavlja negaciju konvencionalnoga poretka u kojemu je žena brakom ograničena zbog pretpostavljene poslušnosti mužu, stavljenim u ulogu autoritativnoga čuvara tradicije. Kao mogući prikaz promjene takve hijerarhije uzet će se prizor susreta likova Marija i Milke iz Kamovljeva romana *Historijat jednog članka* (PK1: 193):

Glas je dolazio sa lipinog debbla: ona je tu primijetila mušku spodobu. Poznavala je i glas. Ona se digne olako i zakroči uz goru. (...)

Mario je tisne o deblo. Oči mu se zamutiše, a dah je stao izlaziti polovičan i brz. Ruke je tiskahu primajući mekotu njezinog mesa, a sa nje se je vijao miris puti zadirući u mozak... On podigne halje i slijepi se o nju... Drthao je... Glava mu se savila o rame njezino i lice s kojega je palila krv i nekoliko niti draškavih kosa. Osjećao je ogromnu navalu nagona razlijevajući mu neizrečenu slast tijelom. Ona se dizala hrlo, nervozno... sva čar i raskoš izmiljiše svojom opojnošću skupljajući se u jedan kup.

On se trzne, a ona se najedamput otme i otkorači. Mario ostane ko poliven mrazom i zamućen, tup pribi se o deblo. Onda, začas, pristupi bliže k njoj i pružajući pesnicu ispod onih punih obraza pridušeno krikne:

- Gade! Gade!

Mlakost, srditost i neki besvijesni bijes ponio ga do nje.

- Odlazi! – progovori ona i tisne ga od sebe.

- Gade! – ponovi i zamahne onom stisnutom pesnicom. Izgledaše pijan, posrtavajući.

- A, sada, a – govoraše ona... - A šta ćeš mi dat, a –

- Ovo – poviče nehotice i pljusne ju.

Pljusak se čuo i tresnuo u noć.

U ulomku je zamjetno da je prikaz Milkina tijela obilježen svjesnim predavanjem muškom dodiru i nagonu te da je njezino tijelo ploha užitka, no istovremeno je i ploha ženske moći na

koju muškarac reagira agresivno. Odnos moći premješta se s fizički jačega muškoga tijela na seksualno moćnije žensko tijelo, što se ovdje može tumačiti mogućim okidačem muške frustracije u obliku agresije. Žena se prezentira dostupnom izvan zakona institucije braka u kojoj je tradicionalno bila pod muškim autoritetom, a njezina joj 'izvanzakonitost', k tome i autonomija, u sada drugačijem poretku pripisuje izbor otpora prema muškoj dominaciji. Navedeni i slični primjeri pokazuju da je identitet promjenjiva instanca te da su značenja pridana određenom spolu odraz političkih i kulturalnih tumačenja tijela. O tome je govorila, primjerice, Butler (2000) u svom djelu *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, ističući kako su muškarci i žene političke kategorije, a ne prirodne činjenice, odnosno da je tijelo pasivni instrument, neutralna ploha na koju se upisuje kultura. Stoga zbog normi pripisanih određenom spolu, kako tumači autorica, pojedinci preuzimaju obrasce ponašanja muškaraca ili žena do te mjere da ih smatraju prirodnima, u čemu se odražavaju društveni procesi normalizacije i disciplinacije kojim se proizvode identiteti (Vidi više u potpoglavlju 2.1. *Tijelo društvenom poretku* i potpoglavlju 2.1.1. *Muško i žensko tijelo*).

Moć i vlasništvo muškarca nad ženom, ideološki utkani u instituciju braka, demonstrirani su, nadalje, u noveli *Ćuška* prikazom muškoga autoriteta nad odlukama žene u primjeru odlučivanja braće o braku sestre Amalije s 'neprikladnim' muškarcem: "Ona bijaše već u četrdesetpetoj godini i njezina braća izjaviše da na ženidbu ne pristaju, a ona neka radi, što ju je volja" (PK1: 305). Iako je prikazan suverenitet braće nad sestrom u pogledu sklapanja braka, čak i u njezinoj starijoj dobi, u navedenom se primjeru ocrtava pomak prema određenoj slobodi žene, osjećaju ženskoga bunta te prava na izbor jer se u nastavku teksta Amalija opisuje odlučnom da ipak pođe svojim putem i uda se za navedenoga muškarca. Nepristanak od strane braće ukazuje na značaj braka za status obitelji, tj. prikazuje brak kao odraz obitelji, zbog čega je ženi primjereno uzeti muškarca koji će pozitivno pridonijeti obiteljskom ugledu¹⁵³. Tako su na nekoliko mjesta u Kamovljevim tekstovima žene opisane onima koje sebi, pa posljedično i obitelji, kroz muškarca traže položaj (npr. u *Ćuški* u komentaru lika Dikića: "Tim prokletim ženama imponira položaj, ne čovjek", isto: 295). U *Historijatu jednog članka* takav se čin izjednačava prostitucijom u kojoj se odigrava već navedena igra uloga prodavateljice i kupca te se emancipirano žensko tijelo percipira lokusom kapitaliziranja muške slabosti (ilustrirano, npr., u opisu odnosa prema ženama iz perspektive lika Lovre: "I njihova emancipacija izgledala

¹⁵³ I u drami *Mamino srce* otac Andro zabranjuje kćeri brak s defraudantom Ljubićem, nazivajući to svojom savješću i dužnošću, na što ona reagira zavjetom da će biti "svačija ili ničija" kako bi mu se osvetila. Predočeno je i ovdje da je muški autoritet unutar institucije obitelji dalje prisutan, no isto tako je prisutan i ženski otpor u vidu korištenja vlastitoga tijela kao izraza bunta.

mu ko nova meka koja će baš novošću namamiti... On ih je prezirao... I ples i smijeh i sjedenje kraj prozora i zanimanje za novu literaturu i nove haljine i demonstracije... A tetice i mamice gledao je ko izvrsne suflere kojima će i nezalica dostojno odigrati ulogu. (...) One traže muža i - više ništa. Da dobiju muža, s njime položaj i kruh, i obratno, prostituiraju se uzajamno", isto: 220). 'Moderno' žensko tijelo ponovo se povezuje sa svojom moći da se 'proda' muškarcu, a u tom je odnosu muško tijelo asocirano slabijim subjektom.

Dakle, promiskuitet se ne vezuje samo uz muško, nego i uz, u tom smislu, emancipirano žensko tijelo označeno izlaženjem izvan okvira tradicionalnih rodni uloga. Slijedom navedenoga, primjetno je da je konfiguracija ženskoga tijela u Kamovljevu opusu često obilježena postupcima deestetizacije, što je oprečno tradicionalnim prikazima žene kao ideala i objekta ljepote, tj. u Kamova je žena nerijetko prikazana, gotovo depersonalizirano, poput konzumentskoga 'mesa' kojim se pribavlja užitak. Stoga je prezentirano ne samo da se djevojke podaju muškarcima nego se u tekstovima pronalaze i prikazi udanih žena koje uživaju u grijehu preljuba, što je i dalje, međutim, iz tradicionalističko-moralističke perspektive režima moći označeno osuđujućim činom. U iskazu lika Dragutina Markuša iz *Historijata jednog članka*: "Ta eto – njegov je brat oženjen i još zalazi i prije je zalazio (*u bordel, op. a.*) i – pošten je čovjek! A njegova žena? Otkrio je da ima ljubavnika i – ona je predmet zgražanja, progona i s njegove strane i sa strane rođaka... A rastavu traži – on! On! On!" (isto: 207) u seksualni prijestup upisana je dominantna društvena paradigma o nagonski jačem muškom spolu čiji se preljub tolerira, pogotovo u prostoru zakonski reguliranoga bordela. Nejednakost spolova istaknuta je i iskazom lika Lovre, iz istoga djela, o razlici njega i prostitutke: "Eto, ja sam sada za jedan grijeh lakši, a ti teža" (isto: 233), ponovo s naglaskom da se žensko tijelo koje se daje muškarcima percipira grešnim jer iznevjerava bitnu društveno uspostavljenu odrednicu ženskoga spola – seksualnu čistoću.

Upravo je doktrina o čistom ženskom tijelu u tekstu predstavljena uzrokom optužnice za silovanje podignute protiv jednoga od protagonista – Dragutina Markuša. Navedeni je lik obilježen prvotno idealističkim i moralnim svjetonazorima zbog kojih se ne upušta u odnose sa ženama radi očuvanja nevinosti za nevinu ženu. Međutim, poslije mu se u tekstu pripisuje nemoć u odnosu na svladavanje prirode muškoga nagona koja kulminira u susretu s kćerkom svoje stanodavke, zbog čega biva optužen za silovanje. U njegovu liku ponovo je oslikan prikaz muške slabosti pred primamljivošću ženskoga tijela te poraz društvene paradigme o tjelesnoj nevinosti i seksualnoj čistoći¹⁵⁴. Upravo se navedene društvene dogme preispituju u prizoru

¹⁵⁴ U sljedećem primjeru vidljiv je prikaz snage muškoga nagona koja u Markušu poništava dotadašnji moralizam (PK1: 208–209):

Lovrine obrane Markuša pred sudom u kojoj se društveni poredak i moral označuju krivcem za silovanje. Naime, naznačeno je da je Markušev odnos s djevojkom prozvan silovanjem kako bi režimi moći putem nadzora i kažnjavanja ekscesa tijela provodili i održavali vlastitu retoriku, što se agitira u Lovrinu iskazu da je "valjalo dokazati da se društveni odgoj ne smije grdno blamirati i uzgojiti jednu djevojku za ljubav izvan sakramenta ženidbe. (Prosvjedi.) Valjalo je dokazati da društveni odgoj uzgaja djevojke, sposobne za sakramentom posvećenu prostituciju!" (isto: 265) ili Markuševu iskazu da je optužen samo zato jer "valja spasiti dobar glas društvenog uzgoja" (isto: 220). Pitanje nevinosti ženskoga tijela postavlja se u ovom slučaju temeljem društvenoga morala koji je u srži odgoja, tj. seksualno nečisto žensko tijelo, njegova moguća prostitutnost, predstavlja se prijetnjom uspostavljenom društvenom poretku u čijem se središtu nalazi brak/obitelj kao žarište seksualnosti. Senković (2015: 120) navodi da se u 17. stoljeću seksualni odnos percipirao legitimnim samo unutar okvira braka jer je takav oblik društvene zajednice bio usmjeren prema rađanju i reprodukciji te se sve što je bilo izvan uspostavljenoga obrasca označivalo 'izvanzakonskim'. U tom smislu Lovro argumentira da je Markušev čin proglašen zločinom samo zato jer je narušio uspostavljenom društvenu vrijednost i 'zakon' ženske nevinosti koja je, pretpostavljeno, predviđena za brak.

Modernitet upisan u tijelo 'oslobođene' žene prikazuje se opasnošću za institucije putem kojih režimi moći održavaju svoju hegemoniju, u ovom slučaju doktrinu tradicionalizma u kojemu je žensko tijelo označeno odrednicom nevinosti, čistoće i sl. U postupcima deestetizacije ženskoga tijela u Kamovljevu opusu mogu se tako prepoznati avangardističke ambicije prema deestetizaciji književnosti i umjetnosti, a što je vezano, kako navodi Slabinac (2005: 4), "uz ideju rušenja tradicionalnog shvaćanja umjetnosti i njezinih institucija (...)". Iz perspektive "rušenja tradicije", prikaz ženskoga tijela u Kamovljevim tekstovima može se percipirati simptomom kulturalnih promjena onoga doba ili težnje za istima.

Svojevrsno prostituiranje ženskoga tijela prikazano je u Kamovljevu opusu i u opisima tijela figuracija sluškinja u kojima, iako su atribuirana erotskim nabojem, također dominiraju odrednice deestetizacije unutar njihove označenosti etiketom usluge za koju su plaćene. U noveli *Potres* sluškinja je opisana kao žena i seljakinja, s atributom primitivnosti, koja se predaje strasti pripovjedača "bez protesta, puna radosti i podatnosti" te bi se od njegova pogleda

Osjećao je, kako ga ove ucijepljene dogme nagrđuju, nakaze ljepotu i sišu krv mladosti... Gledao se skalupljen na kalup svojih drugova – kukavac, potišten, dvoličan i rastrgan... On je zapadao u ekstazu, umišljao se prvim začetnikom emancipacije od društvenih laži i atavističkih gluposti – a očima je ljubio tijelo djevojke koja mu se podavaše stidom i nasladom... I jedne večeri – na hodniku – ona je napetost imala da se rasprsne – djevojka je mirila i drhtala i blijedila – a on je primi za kratke još suknje... Ona je kriknula! - Dragutin prošapta: »Ona je kriknula, zaista kriknula...«

"žarila od zabune, veselja i vatre" (PK1: 392). Simbolizacijom njezina tijela u obliku figurativne hrane za muškoga pripovjedača koji seksualnim prijestupom pokušava nadjačati događaj potresa upućuje se ponovo na konzumentnost ženskoga tijela: "(...) prsti joj bijahu zalijepljeni tijestom, nos napudran brašnom, a usne pune sladora i čokolade koju je skrivećki gnjavila u svoja slatka, tečna i sočna usta" (isto: 392–393). Povezivanje ženskoga tijela i hrane, karnalizacija žene, prisutna je i u noveli *Žena* u kojoj je prostitutka predstavljena metamorfičkim činom, preobrazbom u osjetilni podražaj užitka orgazmičko-sinestetičke konzumacije: "Dobih apetit: slina mi se nakupi na usnama kao na pogled sladoleda: creme, jagode i limuna, i pomislih u paroksizmu alkoholizma prinijeti jeziku nju cijelu i pustiti da se topi slačina, ljubav i mladost, sva ona hladna, jeftina i prodajna žena na gorućim mojim usnama i nepcu" (isto: 367). U istom je kontekstu oblikovano žensko tijelo u noveli *Sloboda*: "A Anka me čeka. Moja ljubovca sva miriše od mladosti. Crna joj kosa pada preko čela kao gusta tekućina masti, pekmeza i likera" (isto: 435).

Poput prostitutke, sluškinja je žena obilježena služenju drugom, označena novcem, manjkom vrijednosti, intelekta i često negacijom ženstvenosti. Poovey (prema Skeggs 1998: 129) piše da je ženstvenost kao ideal proizveden kroz tekstualnost u 18. stoljeću te da je u tekstovima povezan s višom klasom koju je obilježavala blagost, suzdržanost i luksuzan dekor, pa je ženstvenost označivala zapravo razliku od ostalih žena. Nastavno na habitus visoke klase, koncept *dame* počeo se promovirati putem časopisa i knjiga o ponašanju kao ideal ženstvenosti te je izjednačio ponašanje s izgledom. Izgled je postao označitelj ponašanja: *izgledati* je značilo *biti*. (Skeggs 1998: 131). Posljedično, feminitet je do kraja 19. stoljeća postao znak specifičnoga oblika ženstvenosti, tj. pripadnosti određenoj društvenoj klasi (točnije, srednjoj klasi). Autorica (isto: 129–130) navodi da su se žene srednje klase upravo zbog 'vlasništva' nad idealom ženstvenosti mogle identificirati kao različite od ostalih te osuđivati one koje su bile manjak ženstvenosti (uglednoga ponašanja i izgleda), posljedično i respektabilnosti. Na primjer, žene radničke klase nisu sagledavane kao ženstvene zbog vrste poslova koje su obavljale, što se može ovdje povezati s figuracijom prostitutke i sluškinje koje nisu ugledna izgleda i ponašanja te vrše poslove 'niskoga' društvenoga statusa. Stoga se i ne povezuju s konceptom/idealom ženstvenosti, nego s devijantnim i seksualnim.

Lik sluškinje Johane iz drame *Mamino srce* označen je epitetima "debeljasta, neuredno odjevena i prljava" te smradom po petroleumu, kao i lik sluškinje iz novele *Žalost* koja je opisana ružnom, muškarastom, agresivnom te je označena tradicionalno 'muškim' činovima psovanja i ispijanja alkohola, a jedna figuracija sluškinje u romanu *Isušena Kaljuža* opisana je kao prerano ostarjela, "glupog i neistesnanog" izgleda. Slijedom navedenoga, može se sugerirati

da se u prikazima ženskoga tijela unutar Kamovljeva opusa mogu prepoznati ambicije avangarde u tehnikama deestetizacije i u prisutnosti antitradicionalizma. Slabinac (2005: 3) navodi da se avangarda služila elementima "subkulture, kiča, uvodeći dotad neprihvatljive materijale u područje umjetničke proizvodnje inovativno ih kombinirajući, sve sa ciljem rastvaranja starog estetičkog koda i stvaranja novog" (...). Potonje se može promatrati u oblikovanju ženskoga tijela u Kamova, najčešće konfiguriranoga u skladu s pojmom antiljepote, estetike ružnoće i sl., dakle u otklonu od tradicionalističkoga estetskoga prikaza tijela žene kao arhetipa ljepote. Rastvaranje starih estetičkih kodova primjetno je, na primjer, i u konfiguriranju tijela sluškinja označenih plohom ostvarivanja seksualnih činova muških likova, aludirajući da je muški pogled u Kamovljevu opusu često usredotočen na ženu kao plohu mogućega seksualnoga zadovoljstva, a ne ženu kao tradicionalni ideal i simbol ljepote¹⁵⁵. Na primjer, u romanu *Isušena Kaljuža* ukupnost tijela sluškinje sužena je na specifičan prostor konzumacije: "Arsen ne mari za sise. Ne mari ni za lice. Ni za cjelov. On se sav gubi oko bokova, kukova i stegna" (PK2: 139). Tijelo sluškinje, kao ono prostitutke, prezentirano je mjestom 'dozvoljenoga' prijestupa jer ne predstavlja 'institucionaliziranu ženu', tj. ženu za brak, već ženu kao konzumerski proizvod kojim se/u kojem se postiže zadovoljstvo¹⁵⁶. Takva je žena, posljedično, iz perspektive autoriteta označena opasnošću društvenoj paradigmi o seksualnom odnosu kao činu koji se vrši unutar konteksta braka s ciljem razmnožavanja.

Odrednica 'izvanzakonitosti' ono je što sluškinju kategorizira opasnošću uspostavljenom društvenom poretku, što potvrđuje činjenica da se dijete kao posljedica odnosa sa sluškinjom u nekoliko Kamovljevih djela percipira skandaloznim, čak i sotonskim¹⁵⁷ jer

¹⁵⁵ U noveli *Čuška* lik Dikića djevojku pokraj sebe u vagonu identificira ružnom, ali zbog njezine mladosti i pristojnosti ipak stupa u komunikaciju s njom, čime se ukazuje da "mlado i pristojno" tijelo žene, iako ružno, i dalje privlači muški interes. U iskazu: "Susjeda je uistinu bila ružna; njezina je neljepota djelovala kao duvan: prva je cigareta neugodna, a ostale sve ugodnije, dok najedamput ne primijetiš da su ti prsti ispaljeni, usne razbojane i probava poremećena" (PK1: 184) lokus ženske moći stavljen je upravo na zadovoljstvo u tijelu, no ipak s isticanjem negativnih posljedica prepuštanja toj moći, što će se u ovom potpoglavlju u nekoliko primjera prikazati.

¹⁵⁶ Primjer žene koja izmiče institucionalizaciji seksualnoga odnosa je i djevojka u vagonu u noveli *Brada* koja se upušta u neobvezujući seksualni čin s pripovjedačem, čiju izvanzakonitost komentira iskazom da je "žena koja po noći putuje sama, stvar koja se stavlja izvan zakona" (PK1: 353). Budući da nije označena muškarcem/brakom/zakonom, njezino tijelo postaje seksualno dostupno. Slično se pronalazi i *Historijatu jednog članka* gdje se Miha upušta u odnos s djevojkom koja je bez oca i majke te "Može da radi što hoće, i drugi mogu da rade s njom... eto... tako" (isto: 225), tj. nije označena autoritetom i institucijom obitelji, režimom nadzora i kontrole, pa se odnos s njom poima dopuštenim jer ona ne podliježe zakonu.

¹⁵⁷ U drami je istaknuto da je potencijalni Boškov brak sa sluškinjom iz Vladojeve perspektive poiman sredstvom agitiranja društvenoga poretka te se riječju *satansko* asocira izvrtnje i bunt protiv društvenih konvencija (PK3: 98):

Govorit ću. Vрати se k Adeli. Oženi je. Odgoji to dijete. Sprovedi večeri u svojoj obitelji, njišući sinčića i drobeći sa ženom svagdašnji kruh, pelene i novosti. – Budi pošten. – Onda povedi ženu u teatar, goloruku, sa služinskim, isparenim laktovima – uvedi je na ples sveučilišne omladine, gdje će je aranžeri prepoznati kao kelnericu jedne pivane, gdje se djevojke cijene više od novinara, a plaćaju manje od pučkih učitelja

označuje uništavanje muškarčeva, ali i obiteljskoga ugleda. Odnosno, tim se odnosom narušava ukotvljena ideja o svetosti stvaranja djeteta unutar zakonskih obrazaca bračne zajednice. U iskazu lika Mimi iz drame *Orgije monaha* o ljubavnici brata Boška (sluškinji) može se promatrati percepcija neprikladnosti takvoga odnosa: "Ti ne znaš... Boško živi, živi... S jednom... Onako... Ona je zanosila... Onako" (PK3: 80), a u nastavku komentira: "A što će on s njom? Ona je tako glupa... Tako glupa..." (isto: 81). Sluškinja se u tom odnosu poima kompromitiranjem društvenoga ugleda cijele obitelji Sabljak jer je nedostojna Boškova intelekta, pa je izvanzakonito dijete označeno psihičkim teretom. Taj se teret u drami najviše veže uz lik Mimi koja u Boškovu izvanbračnom djetetu vidi obiteljsku sramotu, ali koja, ironično, također stupa u tajne seksualne odnose izvan konteksta braka, zbog čega ju brat Vladoje etiketira riječju *priležnica*. Međutim, iskazano je da je razlika njezinih i Boškovih prijestupa u postojanju dokaza nezakonitih radnji (djeteta) u pogledima drugih, stoga se iz perspektive Mimi izvanbračno dijete percipira sjenom od koje se želi, ali ne može pobjeći: "A tu oko mene uvijek dvije sjene... Boško i Adela... I onda gledam, gledam, zatvaram oči i vidim jednu - Njega. Ono. Dijete" (isto: 83). Dijete je u drami prezentirano vidljivim znakom prijestupa unutar društvenoga aparata, a takvi se ekscesi u društvu moraju ili maskirati/skrivati ili ukloniti. Potonje se poentira u završetku drame u kojemu izvanzakonito dijete Boška i sluškinje završava smrću¹⁵⁸, s naglaskom da se "ono" mora sakriti u zemlju, zakopati. Slično konstatira pripovjedač novele *Potres* koji zbog djeteta sa sluškinjom tvrdi da je njegov život uništen i žali što ih potres nije sve skupa (njega, sluškinju, obitelj) zakopao. Također, u drami *Mamino srce* potencijalno dijete sa sluškinjom atribuirano se gnušanjem, a odnos sa sluškinjom tretira se činom koji se unutar obitelji mora skrivati. U Romanovu iskazu bratu Dušanu: "A mama će istjerati svoju snahu kao prostu bludnicu, kad ćeš se ti gnušati rođenog djeteta (isto: 269)" može se iščitati da se ženi kada rodi izvanzakonito dijete, tj. dijete koje muškarac ne želi zakonski priznati, pripisuje oznaka bludnice. Navedena moć društvenih tvorevina predočena je i u iskazu pripovjedača novele *Brada* u kojem se upravo stvaranje djeteta označuje lokusom postvarivanja zakona jer su "ljubavi samo onda zakonite, tj. ulaze u moral i savjest, ako imadu

– onda pođi s njom u kavanu na sladoled i rekni radoznalim gostima: Ne trebate je, gospodo, upozoravati da puše u sladoled, jer ona, kako vidite, nema šesira, makar je, kako znate, sluškinja. I onda si postigao jednu avanturu i stvorio nešto satansko.

S obzirom da je tijelo sluškinje etiketirano suženim prostorom obavljanja plaćene usluge, brakom i ulogom supruge njezin se prostor širi, no prvotna etiketiranost ostaje kao neizbrisiv društveni trag koji ukazuje da se njezina 'transformacija' samo prividno dogodila.

¹⁵⁸ U istom djelu nezakonito dijete Boškova oca završava smrću, a u noveli *Selo* se spominje da je jedna sluškinja zadavila dijete, što također može asociirati smrt djeteta zbog njegove izvanzakonitosti. Izvanbračno dijete umire i u noveli *Bitanga*, iako je tamo riječ o odnosu s tuđom ženom, dok se u *Isušenoj Kaljuži* saznaje da je kći visokog činovnika ubila dijete i zaniijekala da ga je uopće rodila, pretpostavno ponovo, zbog njegove izvanzakonitosti.

posljedicu - dijete. A dijete je ono jedino, što od stvari čini biće, od vanzakonske žene zakonitu" (PK1: 353). U ženu je shodno tome upisana potencijalna opasnost ne samo za muškarčevu budućnost nego i za uspostavljeni društveni režim kojemu 'transgresivna' žena izmiče jer se na njezino tijelo upisuje kultura seksualne potrošnje i slobode.

Slijedom navedenoga, u Kamovljevim se djelima mogu promatrati mehanizmi discipline i kontrole čiji je cilj provesti procese normalizacije nad nepoželjnim tijelima i nepodobnim, društveno nekorisnim, obrascima ponašanja. U tom je smislu odnos sa sluškinjom označen društveno kontraproduktivnim (ne odvija se u okviru obitelji i tjelesne (re)produkcije), što se u Kamovljevim tekstovima demonstrira prikazima odnosa figura autoriteta prema 'protudruštvenoj kulturi'. Na primjer, u *Isušenoj kaljuži* u instituciji obitelji i figuri autoriteta majke Arsen prepoznaje strah od kažnjavanja koji zaustavlja društveno neprikladno ponašanje (odnos sa sluškinjom): "Ko je kriv? Majka i familija; jer ja se i Dragica ljubimo, a radi njih se poljubiti ne smijemo... Ja ne mogu k njoj u sobu; ja ne mogu do nje, s njom i na nju... i sve to ide tako sramotno, tako bolesno, tako neprirodno..." (PK3: 219). U istom kontekstu u noveli *Sloboda* piše da je majka otpustila sluškinju zbog pripovjedačevih žudnji, na što se nadovezuje i očeva izjava da ona nije žena za njega jer će ga iskvariti. Slično se događa i u drami *Mamino srce* gdje Dušan komentira kako majka zapošljava stare sluškinje jer joj mlade kvare djecu.

Majka kao figura autoriteta i predstavica 'staroga doba' prisutna je i u drugim Kamovljevim djelima, no sukob novoga i staroga ponajbolje je predložen u noveli *Ecce homo!* u kojoj je prikazano kako se muški pripovjedač u tajnosti sastaje s djevojkom Micom zbog straha od majčine neodobravajuće figure. Majka je u tom odnosu kastrirajuća instanca te se njezinim oslovljavanjem Mice "finom robom" iskazuje Micina neprikladnost, tj. označuje ju se onom koja svoju ljepotu p(r)odaje raznim muškarcima. Prezentirano je da je u žensko tijelo u navedenoj noveli upisana moć koja muškarcu daje potenciju i snagu, zbog čega se on odmiče od pretpostavljenih zakona (bračnoga) morala prema 'modernom' zadovoljavanju vlastitih potreba s "djevojčurum". Isto tako, lik majke Glavan iz novele *Ćuška* primjećuje promjene koje je donijelo moderno doba, a u kojima vidi opasnost za vlastitu kćer: "I moja Anita je svršila škole, ali ja je ne dam dalje. Kada bi to bilo u našem gradu, ajde-de. Ali od kuće, u današnje vrijeme... šta mislite? (...) Pomislite, bi li jedna djevojka u moje vrijeme (dakako djevojka nešto finija) odlazila na nauke bez roditelja i to još na medicinu. Pomislite!"¹⁵⁹ (isto: 291).

¹⁵⁹ Nostalgija majke Glavan za prijašnjim dobom može asociirati žudnju za vraćanjem u prošlost koju ona iskazuje kroz žensko (kćerino) tijelo, čijoj pretpostavljenoj svetosti, nevinosti, čistoći itd. doba moderniteta prijeti. Time se oslikava nostalgija kako ju poima Rita Felski (1995: 40) – kao "žalovanje za idealiziranom prošlošću", koja se pojavljuje "kao formativna tema moderniteta: doba progresa bilo je i doba čežnje za edenskim uvjetima koji su bespovratno izgubljeni".

Modernitet se u oba slučaja negativno prikazuje kroz žensko tijelo, u čemu je primjetno da je konfiguracija žene važno društveno-političko pitanje te da su društvene promjene onoga doba reprezentirane u većoj mjeri kroz žensko nego muško tijelo. Slično primjećuje Turner (2008: 94) koji percepciju modernoga svijeta, obilježenoga gradom kao simbolom industrijalizacije, kapitalizma i nadolazećih društvenih promjena također predočuje kroz pitanje ženskoga tijela jer kad su se gradu pojavile nove opasnosti poput raznih infatuacija, uvreda, otmica i moralne degradacije, "žena koja je ostajala u svom domu, udaljena od takvih opasnosti i iskušenja, iskazivala je istovremeno ekonomski status svoga muža i proglašavala svoju moralnu nevinost". Dakle, pod prijetnjom 'čudovišnosti' i dekadentnosti grada moral postaje kategorija koja se može/mora očuvati u prostoru doma (obitelji), a koji je tradicionalističkom simbolizacijom obilježen upravo ženskim tijelom te gdje je ženska domaćnost, prema de Swaan (1981: 363) demonstrirala "njezinu ekonomsku i erotičku ovisnost o mužu, što je zauzvrat potvrdilo da on može zadovoljiti njezine materijalne i erotičke potrebe". Dakle, dolaskom modernoga doba tradicionalnom konceptu ženskoga tijela, označenim lokusom moralne čistoće i stabilnosti obiteljskoga konstrukta, prijeti dekonstrukcija, što predstavlja prijetnju dotad uspostavljenom društvenom poretku.

Povezanost ženskoga tijela s modernom konzumerskom kulturom iskazana je na još nekoliko mjesta u Kamovljevim novelama, gdje se artikulira da se za uživanje u ženskoj ljepoti mora posjedovati novac (npr. u iskazu pripovjedača novele *Odišlo*: "(...) danas u kulturnome svijetu za odnošaje između muškaraca i žena prvi uvjet da muškarac časti, i najzadnijim je stvorom smatran individuum koji ljubavi ne plati", PK1: 382). Na to se može nadovezati i iskaz pripovjedača novele *Žena* koji kazuje da se žena "poda svakome koji plati" (isto: 369), a pripovjedač novele *Katastrofa* ženskoj ljepoti pridaje prodajno-kupovnu moć nad muškarcima: "A ja sam mislio: što ti je žena! Mi volimo život s novcem, one ljepotu bez novaca da tad mogu svojom ljepotom kupovati i naš život i naš novac..." (isto: 376). Također, u komentaru pripovjedača novele *Brada* da je ostao bez novca jer se zaljubio u sve četiri kćeri svoje gazdarice ukazuje se da društvo funkcionira na principu kupnje i potrošnje, u čemu pripovjedač prepoznaje društvenu zamku iz koje je teško pobjeći. U tom je odnosu muškarac onaj koji posjeduje platežnu moć, dok se ženina moć ostvaruje u ljepoti kao vidu njezine tržišne vrijednosti. Primjerice, u iskazu Aleksije Bosnića iz *Bitange* da "Na račun njegove budućnosti licejke koketirahu s njim" (isto: 452) upravo se asocijativno riječ *račun* povezuje sa ženom.

Sličan prikaz ženskoga koketiranja promatra se u oblikovanju lika Anke iz drame *Tragedija mozgova*. Prikazana je ženom bludnih i laskavih očiju koja se kreće od ljubovanja s intelektualcem Marijem prema 'živinskom' Đuri, u čemu se ponovo može čitati zamjenjivost i

davanje tijela kao robe, tj. konzumerizam karakterističan za moderno doba. Od obojice ima očekivanja ljubavi, odnosno budućnost i ženidbu, pa kada Marije koji joj to ne bi pružio umire (jer on želi intelekt, a ne ljubav), mjesto popunjava, njoj prikladniji, Đuro. On, za razliku od Marija, nije obilježen traženjem intelekta u ženi, nego ju percipira estetski, pjesnički: "I sve ovo – ove kose ko zlato – obrazi ko jabuke – usne ko trešnje – oči ko more – i vi cijela – ljepota djevovanja, miris proljeća – snaga majke – i sve ovo bacite tamo, u bunište... (...) (*Stisne je na grudi i poljubi kose*): Kako »si« krasna! Ko život!" (...) Skakutat ćemo i pjevati, a kad nam promuknu grla – ljubiti ćemo – dijete (PK3: 36). U drami se ilustrira da se u liku Đure, nakon Marijeve smrti, postvaruje Ankina žudnja prema ženidbi i, posljedično, određenom društvenom statusu, što se u iskazu Drage, Marijeva pandana, označuje ženskom proračunatošću: "Đuro je slađi, muškiji – Đuro je budućnost: zapremit će visoka mjesta, postat će uvažena ličnost i gospodin s titulom. A vi njegova milostiva kojoj će se cjelivati ruke i skidati šešir. O, ta vama se otvara krasna budućnost!" (isto: 43–44). Žensko se tijelo u Ankinu slučaju iznova pokazuje 'valutom' kojom si žena 'kupuje' budućnost. Prizor Dragina pokušaja ubojstva Anke mogao bi se čitati metaforičkim prikazom percepcije žene koja se s intelektualnoga gledišta povezuje s onim životinjskim u muškarcu jer ima moć nad njegovim porivima, koristeći svoje 'meso', a ne intelekt (koji nema) kako bi namamila 'žrtvu'. Drago je iz istoga razloga obilježen nasilnim odnosom prema udanoj gazdarici s kojom ljubi, nazivajući ju razbojnikom, pustahijom i kradljivicom njegova znanja te također povezuje žensko tijelo s konzumacijom: "A šta ćeš mi ti? Dosadila si. Traži ko će te hraniti. Ja više ne mogu" (isto: 38). Budući da je u navedenoj tragediji žena označena manjkom svoga i ubojicom muškoga intelekta, primjetno je kako je žena zbog seksualne premoći vlastitoga tijela nad muškim nagonom stavljena u položaj manje vrijednosti u odnosu na muškarca.

Ljepota je označena ujedno ženskom valutom kojom se 'kupuje' muški interes te konzumerskim proizvodom na koji se troši. Adamović i Maskalan (2011) lijepa ženska tijela imenuju objektom zavodjenja koji potiče na konzumaciju i potrošnju, a slično govori i Baudrillard (1998) označujući tijelo objektom u koji se mora, budući da se konzumira, ekonomski ulagati. Featherstone (1982) će nadodati da se u konzumerističkoj kulturi tijelo proglašava sredstvom užitka te da zbog toga ima eksponencijalnu kapitalističku vrijednost, što prikazuje da je tijelo instrument proizvodnje društvenih vrijednosti, ujedno društveni proizvod i ekonomska vrijednost (Vidi potpoglavlje 2.5. *Konzumeristička vrijednost tijela*). U drami *Mamino srce* prikazano je da Romano troši na šešire i vrpce "tamo jednoj Mimi", a označenost žene motivom novca vidljiva je i u iskazu o skidanju prstena s tijela mrtve sestre kako bi se njime platile "najjeftinije djevojčure". Nadalje, isto se promatra i u iskazu majke Linde: "Kao

da se muškim suzama plaćaju ženske" (isto: 274), u kojemu je ponovo izražen odnos muškarca kao platitelja i žene kao robe, a poveznica žene s potrošnjom potvrđuje se i iskazom oca Andre koji kazuje da ženska taština ne dolazi dalje od šešira i haljina. Lik majke Linde može se tretirati i simboličkim reprezentantom žene koja troši muškarčev novac jer odvodi vlastitu obitelj u dugove kako bi svojoj djeci sve omogućila, ali i kako bi se time održavao društveni status obitelji Bošković: "Veletržac je Bošković davao djeci sve što je žena htjela. Najnovija i najskuplja odijela, jer jeftino nije nikada bilo novo za vašu mamu. Dvopreg, plesove, konje, sportove – sve što je vaša mama htjela u vaše ime" (isto: 241); "Računi su dolazili k meni. Ona je samo naručivala" (isto: 245)¹⁶⁰. Sabljak (1995: 134) čak uzrok smrti majke Linde vidi u njezinoj ljubavi prema sebi, tvrdeći da ju je "više uništila ljubav prema sebi samoj nego prema drugima", u čemu se može prepoznati negacija tradicionalne slike o svetosti žene, čuvarice obiteljskoga ognjišta i sl. Muškarac je u tom odnosu označen dužnošću donošenja novca i plaćanja, dok je ženi pripisana oznaka potrošnje, odnosno potrošačice (ali i određene demoniziranosti), donoseći sliku vremena moderniteta obilježenoga masovnom potrošnjom. Figuracija majke potrošačice javlja se i u noveli *Žena*, ponovo u kontekstu stvaranja dugova: "Ali ona je bila rastrošna: ona je pravila dugove, radi nas djece, dugova i – krivnje, pravila potajno da otac ne sazna, mada je najposlije otac svejedno morao saznati. (...) ona je kupovala sladora, slatkiša, voća... sve ono što je bilo suvišno, »da joj djeca ne gladuju«, kako je to ona uvjeravala (...)" (PK1: 366). Međutim, u činu zaduživanja pripovjedač identificira potrebu žene za uživanjem u nedopuštenom, potrebu "da se može prenavljati", imati grijeh i krivnju na sebi, pri čemu se percepcija žene odmiče od ideala žene-svetice, uspostavljene u kontekstu crkvenih dogmi.

Jedan od primjera 'valutnosti' ženske ljepote evidentan je u potonjoj noveli u prikazu kavalirskoga čina pripovjedača koji gospođici ustupa vlastito mjesto u kazalištu zato što je lijepa, imenujući navedeno njezinim ženskim pravom. Žensko pravo karakterizira se u tom primjeru korištenjem ljepote radi ostvarivanja dobiti u muškom miljeu. Moć privlačnosti ženskoga tijela nad muškim nagonom identificira se i u *Tragediji mozgova* kada Marije prema

¹⁶⁰ U *Iskopinama* Nikole Polića saznaje se da je lik majke Linde autobiografski: "Majka je, priznajem, i suviše trošila, ali ne na ženske kostime i šešire, nego na djecu da budu zadovoljna i – po njezinu mišljenju sretna. Dok smo polazili pučku školu, odijevala nas je u neke fantastične kostime, pa su nam se ostali đaci podsmijavali i prstom upirali u nas. Otac je sve te suvišne troškove primjećivao i strpljivo podnosio, iako je već bio uvjeren da se sprema rasulo" (PK1: 36). Opravdanost njezinih postupaka Kamov u pismu Miji Radoševiću izražava ovako: "Majka je samo jedna buržoaska poštena žena koja je samo majka (...)" (isto: 45), čime su majčina djela opravdana njezinom ulogom čuvarice obitelji i brige za djecu. U drami *Na rođenoj grudi* također se pojavljuje lik majke koji troši, međutim ona troši na mise za pokojnoga muža i sina Ivu kako bi ga Bog prosvijetlio i odveo na pravi put, te je njezin lik prikazan nositeljicom staroga sustava u kojemu je ženama dodijeljena uloga očuvanja tradicionalnih (crkvenih) vrijednosti unutar obitelji. Navedeno lik sina Joso iskazuje riječima: "Naša je majka bigotna, pobožna, kao žene uopće, starice posebice" (PK3: 51).

ljubovci Anki (opisanoj riječima: "Tanana je i vitka – ko stvorena da se privija na momačke grudi u parku, stoječke, u zasjeni", PK3: 28) počinje osjećati strast: "Počeo sam osjećati i to je ono strašno... Neki dan i danas... Grozno... Jer to je njezina premoć" (isto: 12). Tradicionalna doktrina o ženi kao idealu ljepote i ovdje je prisutna, no ljepota je prezentirana u obliku moći koju žena sadrži i kojom se žena ostvaruje unutar muškoga pogleda. Na primjer, u noveli *Katastrofa* u prizoru mlade djevojke koja umire od posljedica ozljeda istaknuto je da je njezina jedina briga hoće li opet biti lijepa i hoće li ju tko više ikad pogledati tako unakaženu. Isto se može promotriti u noveli *Žalost* u komentaru pripovjedača da mu više laska kada se govori da je njegova preminula sestra bila lijepa nego dobra, a vrijednost žene u društvu u njegovu se iskazu izjednačava njezinom 'sposobnošću' imanja zaručnika: "Meni se čini da bi moja sestra bila među mojim kolegama manje cijenjena, i ja bih se morao stidjeti radi nje, ako bi oni doznali da nema zaručnika. Jer djevojka koja nema zaručnika ili je ružna ili je glupa..." (PK1: 418).

Međutim, ženska ljepota (kao i žensko tijelo) u Kamovljevu se opusu najčešće ne idealizira ni estetizira, već je pretežito prisutna kao oznaka muške slabosti i obostranih poriva kojima se tijelo slobodno prepušta, artikulirajući time društveni prijestup. U postupcima deestetizacije tijela žene moguće je, kako je već istaknuto, prepoznati odrednice umjetnosti avangarde koja traži oslobođenost od tradicije, zakona i prošlosti kako bi se mogao stvoriti novi svijet. U sklopu avangardističkih težnji Šimić (1917: 165) piše da umjetnost ne teži za ljepotom, već da je umjetnost ekspresija, stoga se može argumentirati da je žensko tijelo ovdje ekspresija težnje za promjenom, novim svijetom i poretkom. U *Ženi* se žena tako povezuje s grijehom, točnije potrebom da se počini grijeh, nešto nedopušteno te da se time ostvari ženskost. Iskazano je da je žena lijepa kada ne preuzima na sebe sve pretpostavljene društvene uloge i maske ženstva te kada izlazi iz zadanih okvira i čini prijestupe. Preuzimanje maske ženstva u navedenoj se noveli primjećuje, na primjer, u opisu odjeće prijateljeve žene kojom je izraženo dolično pokrivanje donjega dijela njezina tijela, a koja je i jezično markirana formom umanjenica poput simboličke oznake njezine podređenosti: "A sada osjeća moj palac, onda moje koljeno - onda zna da ja osjećam njezine prstiče, suviše stisnute u cipelicu, i njezino koljence, omotano u crnu čarapu i platnenu suknjicu gdje tek dosiže bijela čipka njezinih svitica" (PK1: 365). Moć društvenih mehanizama nad ženskim tijelom iskazana je i u nastavku teksta gdje je svjesnost žene o nedopuštenoj radnji iskazana istovremeno uživanjem u grijehu i kastrirajućom sviješću o nemogućnosti produbljanja toga grijeha zbog autoriteta braka (muža). Oblikovanje njezina tijela u tom prizoru zato je simptomatično atribuirano asocijativnom reakcijom - oči se "smiju i plaču", lice "blijedi i rumeni", a srce udara u "prsa i pleća, u njezinu grud i hrptenjaču". Pripovjedač kazuje da je ženi potreban grijeh i kazna, užitak

u osjećaju krivnje zbog nedopuštena čina, no ta potreba ostaje neostvarena zbog straha od gubitka muža, a s njim i sredstava. Time se ukazuje na 'zatočenost' žene unutar forme braka te kastraciju upisanu u svijest o tome da je statusno i financijski determinirana mužom ("Znam da ona strepi od pomisli na ljubavnika: njezin odgoj i egzistencija to brani", isto: 367).

Za razliku od tradicionalne mitske ženskosti, atribuirane ženskom čistoćom, nevinošću, svetošću i sl., ženskost se u ovoj noveli prezentira slobodnim uživanjem u grijehu, a sve suprotno tome povezuje se s degeneracijom ženskosti i ljepote. Degradacija ženske ljepote vidljiva je odmah u početnom opisu prijateljeve žene, čije bi se poružnjivanje moglo čitati metaforičkim prikazom destrukcije ljepote tijela unutar ograničavajućih društvenih obrazaca (u ovom slučaju braka): "Ona je žena moga prijatelja. Nije lijepa, ali je bila lijepa. Sad je omršavjela; jabučice joj iskaču kao dvije suhe kruške i kad je zle volje, lice joj postane naglo asimetrično kao da joj je tkogod priljepio žestoku ćušku. Laka je, kosturna i suha kao škica; podočnjaci su joj kadšto nabuhli; dvije joj tamne crte koso režu obraze, i njihova je sjena nježna, prozirna i sanjarska kao impresija; usne su joj rastavljene, a kad ih stisne, rekao bi, boli je zub" (isto: 364). Oprečno tome, pripovjedač kazuje da je prijateljeva žena lijepa u nedoličnim i nedopuštenim situacijama, "ako su joj kose bez frizure, zubi neisprani, ako vonja po krevetu; ako zna da je nedolična – ako je zatečeš naime u prilici – nedopuštenoj" (isto: 364). "Rugobom dakle izazvati čuvstvo nečesa – lijepoga" piše Kamov (PK4: 17) u članku *Jedna neugodna notica*. Nadalje, na kraju novele prikazana je njezina transformacija od žene sve "bezvoljnije, mršavije i ružnije" u ženu koja je, nakon što ju je muž zbog prekoračivanja granica braka istukao¹⁶¹, dobila "boju i formu" i postala sve "ljepša, punija i pikantnija". Dapače, u tekstu se koncept ženskosti izjednačuje s transgresivnošću ("Jedini je spas njezine ženskosti u ljubomori njezina muža", PK1: 367). Ženskost i ljepota povezuju se u navedenim primjerima s grešnošću, nedoličnošću i nedopuštenošću, odnosno prekoračenjem uspostavljenih granica, u ovom smislu granica institucije braka, u čemu se može detektirati avangardistički antitradicionalizam kojim se tradicija istovremeno negira i prevrednuje.

Negacija ljepote u potonjoj noveli izjednačena je pokoravanjem društvenim zakonitostima koji se u većoj i strožoj mjeri ispisuju na tijelu žene nego muškarca, posebice zakoni o regulaciji seksualnih i seksualizirajućih odnosa. Primjerice, u noveli *Brada* iskazano je da društveni režimi moći kroz (muške) figure autoriteta provode represiju i zabranu nad ekspresijom ženskoga tijela (npr. "Približi sada tvoje male brčiče našim nozdrvama; brada nas

¹⁶¹ Naime, pripovjedač je prijatelju napisao pismo u kojemu je izrazio svoju zaljubljenost prema njegovoj ženi, što je dovelo do ljubomornoga ispada u obliku fizičkog ozljeđivanja u kojemu se može iščitati da je žena okrivljena za pripovjedačevu zaljubljenost.

sjeća staraca, naših očeva, i učitelja koji nam brane koketiranje, našu prvu i zadnju ljubav, našu jedinu i vječnu cigaretu", isto: 351). Međutim, vidljiv je i pomak, određeni ženski bunt protiv 'staroga'¹⁶² i žudnja za novim, seksualno slobodnijim poretkom. Na represiju ženskoga tijela ukazuje i pripovjedač novele *Žena* koji kazuje da bi mu se prijateljeva žena podala i imala ljubavnika da joj njezin odgoj to dopusti te ukazuje na primoranost kontroliranja nagona zbog kulture čiji je označitelj: "Razumijem: ona je u svojojaturi potpuna, prava i kulturna žena i to svojoj naravi ne može udovoljiti, kako bi htjela i kako to naša kultura zahtijeva. Tako gubi čar, ženskost: degenerira se (...)" (isto: 367). Stoga se unutar reprezentacija tijela žena u Kamovljevu opusu može promatrati dolazak novoga, ali istovremeno ukorijenjenost staroga poretka u kojemu "rodna polja nisu unaprijed dana nego kulturno zadana" (Oraić Tolić, 2005: 121), što dovodi do represije transgresivnih činova te potrebe za njihovim skrivanjem pred pogledima autoriteta.

Slična figuracija žene javlja se u drami *Čovječanstvo*, grotesknoj ljubavnoj igri u kojoj je ženski lik konfiguriran činovima koketiranja s muškim likovima zbog nesretnoga braka, točnije obilježena je seksualnom netaknutošću, stoga i neostvarenošću kao žena. Navedeno se projicira i u konfiguraciji njezina tijela, obilježenoga negacijom ženskosti: "Sva je sitna, bez forma. (...) Nema ni stegna ni bokova ni sisa. Sva je ravna" (PK3: 167). Također, muški likovi Maras i Kušar komentiraju da iako je ona djevojka, tj. žena, rekli bi da je djevojčica, signalizirajući zapravo njezinu nevinost, a potom ju označuju i glupom te ukazuju na položaj manje vrijednosti u odnosu na muža Srđana, društveno priznatoga intelektualca. Zato se Srđan, kako tekst pokazuje, sa svima poigrava upravo na intelektualnoj razini, organizirajući igru promatranja u čijem je središtu Lea i njezina žudnja za muškim pogledom. Prikazano je da Srđan prepoznaje i koristi moć ženskoga tijela kao alat vlastitoga teatra u kojemu se poigrava sa svim likovima te pokazuje da je ženi potreban muški (seksualizirajući) pogled, kao i grijeh, nedopušteni čin, blud u kojemu uživa¹⁶³. Žena je ponovo svedena na tijelo koje, čak iako je

¹⁶² 'Staro' je ovdje predstavljeno motivom brade, u koju je u noveli upisana ozbiljnost i strogoća, a brada je i moguća asocijacija tipične predodžbe Boga kao bradatoga starca koji nadgleda i kažnjava, što je povezano s idejom ondašnjih društvenih zakona čiji su temelji počivali na (crkvenom) moralu.

¹⁶³ Potrebu muškoga pogleda izražava i lik udane gazdarice u *Tragediji mozgova* koja Dragi govori (PK3: 37):

Ti si bolestan; treba da se liječiš... Ali ipak – i bolestan mogao bi me se sjetiti... i one naše sobice... i onih naših poslijepodneva... Maleno i kratko... A sada? Pusta je i soba i nema više onih poslijepodneva, a ja ko prst... sama, neljubljena, zaboravljena... Ipak!... Prebrzo to ide... Vi muškarci toga ne osjećate, ali žena je svakim danom jače svezana uz vas... Slušaj... Ne srdi se... Ti ne slušaš... Drago!... Ko boga te molim, ne srdi se... Ja ništa ne tražim, ništa... Samo jedan blaži pogled, samo katkad... Gledaj me... A on je star, isprebit od rada, baca krv i psuje cijele noći... A ja... nisam kriva... Ti si mi sam rekao da nisam... (...).

Nesretan brak pokazuje se opravdanjem ženi da počini preljub, njezinim pravom da ostvari zadovoljstvo u vlastitom tijelu pomoću ljubavnika. U izdvojenom iskazu žena je prikazana privrženom muškoj pažnji, dok se u

deestetizirano, predstavlja polje muških poriva. U konstrukciji Srđanove igre Lea je stavljena u priliku oslobađanja svoje seksualnosti i ženskosti pred muškim uzvanicima, što ona koristi kako bi se ostvarila kao žena u muškom pogledu. Miloš (2012: 230) piše da Lea svu pažnju usmjerava na žensko tijelo kao ultimativni izvor žudnje, posebice vidljivu u susretu s mladićem Dinkom, gdje zauzima položaj predatora, tj. da svoje tijelo koristi u svrhu samozadovoljstva. Sabljak (1995: 128) *Čovječanstvo* zato oslovljava parabolom "o djevici koja se pretvara u kurtizanu" te također ističe da se u susretu s Dinkom "nježna, krhka i neugledna Lea pretvara u čudovišno superiorno biće koje se nalazi između stida, čenosti i zanosa" (isto: 130). Njezina postupna promjena iz neuredne, zapackane Srđanove gospođe u zavodnicu tako se i u tekstu prikazuje ovisnom upravo o interesu koji pojedini muški likovi iskazuju prema njoj.

Leina fizička promjena ponajbolje je oslikana u scenama s Marasovom braćom Dinkom i Ljubom u kojima tekst reflektira određenu oživljenost i potentnost, za razliku od prikaza njezina tijela u prisustvu Srđana, obilježenoga motivima frustracije i nemoći. U sceni koja uprizoruje Lein zavodnički odnos prema mladiću Dinku vidljivo je da ona uspostavlja dominaciju, što se proporcionalno preslikava u obliku tjelesnih ekspresija seksualne energije, npr. *Nehotice razdražena podražava njegov smijeh* ili *Pruži jednu cigaretu njemu, jednu uzme sama, a škatulju mu tisne strastveno, dugo... u džep* (PK3: 210). U susretu s Kušarom, koji se simptomatično odvija u zatvorenoj sobi, također je primjetna Leina fizička promjena: *rumena je; ukočena, promijenila i haljinu; goloruka; golovrata/ življe, ohrabrena njegovom neprilikom zakoraca/ sva je opet velikih, sretnih očiju* (isto: 185–186). U odsutnosti Srđana konfiguracija Leina tijela obilježena je motivima transformacije, postupnim oslobađanjem, 'pomlađivanjem' i uživanjem u vlastitoj erotskoj igri s muškim uzvanicima. Na primjer, nakon Leine poslijepodneve vožnje u barci s trojicom muškaraca, Maras Srđanu ističe njezinu fizičku promjenu: "A što je vašu gospođu pomladilo? Jeste li ju vidjeli poslijepodne? Ko djevojčica. A večeras? Ko gospođa. Što je nju postaralo?" (isto: 223). Budući da je Lei u braku sa Srđanom potpuno oduzet muški pogled, jer žive na osami i Srđan ju ne gleda kao seksualno biće, pokazuje se da to utječe i na njezinu percepciju vlastita života: "Jesi li me kad pogledao? (...) Jedamput sam htjela skočiti u more i kako mi je misao samoubojstva bila došla... stala sam žeđati život, život i samo život... žeđati, znaš, u grlu, na usnama, na jeziku, na očima... na tijelu... (...)" (isto: 177). Poveznica ženskoga tijela i muškoga pogleda ovdje je iskazana u vidu svrhe života žene koja ne postoji bez ostvarenja unutar muške žudnje za njom, tj. njezinim

nastavku teksta vidi da se Drago prema njoj odnosi kao potrošnoj robi koja mu je dosadila. Isti odnos prema ženama prikazan je unutar oblikovanja nekolicine Kamovljevih muških likova koji ženu poimaju zamjenjivom, pa k tome i kratkotrajnom, pluhom zadovoljstva.

tijelom. Srđan ju stoga postavlja u centar svoje igre u kojoj se razotkriva Leina žudnja za seksualnim kontaktom i spremnost da se zbog toga oslobodi okova braka, prikazanim poput odnosa robovlasništva u kojemu Lea mora tražiti Srđanovo dopuštenje za vlastitu slobodu. Takav prikaz tijela žene koje u borbi za vlastito zadovoljstvo nastupa rebelistički prema autoritetu muškarca (muža) može se čitati indikacijom promjena u društvenoj hijerarhiji onoga doba.

Dakle, iako je u mušku figuru upisan apsolutni autoritet u braku, koji panoptički sve nadgleda i kažnjava, u tekstu je vidljivo da se Lea tom autoritetu ipak suprotstavlja te ga potkopava ulaženjem u nedopušteno uživanje u muškom društvu¹⁶⁴, a pogotovo željom za odlaskom od muža. Težnja za ostvarivanjem vlastite ženskosti prezentirana je jačom od svetosti/zakovitosti braka zato što je Leina ženskost iznevjerena Srđanovom impotentnošću. Negacija njezine ženskosti iskazana je u tekstu kada Srđan Kušaru izjavljuje da je Lea ostala kao djevojčica jer je "potpuno, u svemu, svagdje nevina" (isto: 190). Riječ *djevojčica* asocira seksualnu netaknutost i odsutnost, kao i kada Kušar pita Leu služi li Srđanu kao žena mužu ili kao mladić. Izjednačavanje s kategorijom mladića i djevojčice pokazuje da Lea zapravo nije žena, nego samo potencijalna žena koju može stvoriti samo muškarac. Srđan od nje nije napravio ženu ni pogledom ni dodirom, pa bi se u tom slučaju mogla primijeniti poznata rečenica Simone de Beauvoir da se ženom ne rađa, nego postaje¹⁶⁵.

Pomak od žene-svetice ostvarene samo u braku prema ženi-bludnici predstavljen je i u Kamovljevu poetskom opusu u kojemu je žena opisana onom koja svoje tijelo nudi i daje, stoga je njezino tijelo najčešće označeno upravo motivima bluda. Ono se postavlja u odnos prema muškom ne samo kao seksualno ravnopravno nego i nadmoćno u iskorištavanju muške slabosti, što je istaknuto i u proznim tekstovima. Ona je bludnica zapravo zato što nije muškarac, odnosno jer je preuzela osobine muškarca i time narušila uspostavljeni društveni poredak muške dominacije. Miloš (2012) navodi tri figuracije žene u Kamovljevu pjesničku opusu: 1. prostitutka, 2. filistarska ili građanska žena/supruga, 3. anđeoska ili svetačka figura ljepote djevojke. Ipak, figura bludnice dominira, čime se proizvodi određena pobuna protiv mitske ženskosti koju obilježava nevinost, djetinja naivnost, čistoća, ljupkost, ljepota i sl. Primjer takve

¹⁶⁴ Svijest o nedopuštenosti susreta udane žene s muškim uzvanicima iskazana je njihovim ponašanjem u prisustvu Srđana, pred kojim osjećaju kastrirajući strah: "Kušar je o podne šutio; na večeru nije došao. Dinko je još o objedu gledao meni i vama u oči; sada no – ne gleda. Ni Ljubo. A bili su na moru. I oni se povrate bez – apetita" (PK3: 223). Također, Leini prijestupi – zavodnički odnos prema Marasovoj braći Dinku i Ljubi odvija se u sobi iza zatvorenih vrata, a svjesnost vlastitih prijestupa Lea dodatno naglašava u iskazu: "Mladi se gospodin uči pušenju. Ali nemojte njega kriviti. Ja sam mu dala – ja sam ga prisilila. A vi morate šutjeti, šutjeti ko grob" (isto: 213).

¹⁶⁵ Navedenom rečenicom Simone de Beauvoira prikazuje ženu kao procesualan termin. Žena je postojanje i konstruiranje te je prostor uvijek otvoren za interveniranje i označavanje, jer rod je proces bez početka i kraja (usp. Butler 2000).

pobune u Kamovljevu opusu izražen je već u *Pjesmi nad pjesmama* u liku ciganke, tzv. "prirodne žene", u čije je tijelo upisana razlika i odmak od ustaljenoga oblika ženskoga čistog i ljupkog tijela: "... potamnijela je put tvoja i oči su tvoje crne (...)/ noge su ti išarane i masna je kosa tvoja,/ sva si crna, sva si divlja, o crna ljubavi moja" (PK1: 68). Iako, kako Miloš primjećuje, ciganka i dalje čuva elemente ženskosti poput majčinstva, obitelji i ljubavi, ona je novi tip žene – nositeljice neke drugačije (prevratničke) maskuline ideologeme (Miloš 2012: 135). Dakle, ženu i dalje definira muškarac, no više nije samo pasivni primatelj ideoloških upisa unutar svoga individualiteta. Ona postaje aktivni sudionik u pronosjenju ideje novoga poretka prevrata koji u muško i žensko tijelo upisuje prekoračenje uspostavljenih granica. Prekoračenje se, dakle, ovdje ponajviše odvija kroz seksualnost, odnosno postupcima prevrednovanja nametnutih dogmi i proizvedenih istina o seksu. Foucault (prema Senković 2015: 121) razlikuje dvije takve istine: *ars erotica* i *scientia sexualis*. *Ars erotica* istinu temelji na užitku u odnosu na samoga sebe, a ne na određeni zakon jer užitak se treba upoznati i osjetiti (užitak kao praksa i iskustvo) te nije vezan uz sram i strah od otkrivanja javnosti, dok *scientia sexualis* označuje procese proizvodnje istine o seksu. Unutar Kamovljeva opusa može se detektirati prožimanje obiju istina jer je primjetna prisutnost proizvodnje istine o legalnim formama izražavanja seksusa, ali i postupni odmak te protest u vidu upražnjavanja seksualnih žudnji izvan konteksta zakona i vjere.

Slijedom toga, prekoračenje se u *Pjesmi nad pjesmama* vezuje i za nezakonito dijete koje je plod "nezakonske žene" i "nezakonske ljubavi" te je, kao i u proznom opusu, ono oznaka prijetnje društvenom poretku: "(...) i lomit će se kletva na nj i neće imati među ljudima mjesta;/ proklinjat će i oca i majku i ljubav njihovu (...) hvatat će ga i vezati, i zločin će biti hrana njegova" (PK1: 68). Budući da se dijete u pjesmi naziva *Prevrat* i vezuje se za motiv kaosa, nedoličnosti, prokletstva, psovke, bune, zločina i sl., ukazuje se time na postojanje društvenoga sustava koji se teži agitirati. Ljubav lirskoga subjekta i ciganke atribuirana je kao "mutna"¹⁶⁶ i izmiješana i ljudi joj ne na-đoše dolične riječi" (isto: 68), gdje je zamjetno da takav odnos i u jeziku nosi označenost onoga što je društveno neprihvaćeno. U pjesmi *Krik* pobuna protiv zakona iskazuje se također kroz oblikovanje tijela žene, točnije tijela "trinaestljetne", atribuirane istovremeno bludom i bračnim božanskim zakonom, a koju lirski subjekt želi osloboditi "dužnosti žene" i ljubavi skrojene po vladajućim dogmama: "Dođi, o trinaestljetna, gdje ljubav ne kroji svita/ ko glupi kicoš – po modi..." (isto: 133). U zadnjim stihovima njezino se tijelo povezuje sa zabranjenim oskvrnućem kao vrstom protesta protiv društvenih dogmi:

¹⁶⁶ Riječju *mutno* Arsen Toplak također označuje izvanzakonitost, tj. želju da je nezakonito dijete, da mu izvor bude mutan, da nema nikakvih veza i zakona (zakona od poroda) na svom tijelu jer će tek tada moći biti slobodan.

"Dođi, o trinaestljetna! Žigom ću skvrne te tresnut,/ kad vele: Ne sme se! Ne sme!" (isto). Emancipacija od društva izjednačava se posljedično društvenim kompromitiranjem¹⁶⁷, pa je upravo prikaz tijela žene atribuiran provođenjem transgresivnih činova jer je žensko tijelo u tradicionalnom poimanju tijelo čistoće i određene 'bogorodične svetosti'. U tom smislu je, iz perspektive tradicionalističko-moralnih režima, u žensko tijelo upisan skandal¹⁶⁸ pri svakom odmaku od pretpostavljene slike.

U skladu s tim se konfiguracija ženskoga tijela vrlo često vezuje uz motiv bluda i razvrata te je ono, za razliku od tradicionalnoga, religioznoga poimanja ženskoga tijela koje se mora 'čuvati', u Kamovljevu pjesničkom opusu prikazano tijelom oslobođene seksualnosti. Iz takve je perspektive odmak i od tradicionalne, tj. društveno poželjne zajednice braka koju čine jedan muškarac i jedna žena jer je Kamovljeva figuracija žene označena više bludnicom i ljubavnicom nego suprugom i majkom, te se, posljedično, vezuje i uz motiv sotonskoga. Žena je tako atribuirana motivima đavla u pjesmama *Roman* i *Kitty*, đavla i Satanasa u pjesmi *Vitlaj duše*, zmijom u pjesmama *Voluptas* i *Nova proljet*, Molohom u pjesmi *Uskrsli Hrist*, Balom u pjesmama *Nova proljet* i *Na dnu*, te boginjama užitka – (bludna) Venus u pjesmi *Blud duše* i *Voluptas*¹⁶⁹ u istoimenoj pjesmi te pjesmi *Roman*. Budući da je Sotona u Bibliji nazvan "zavodnikom svega svijeta" (Otk 12, 9), 'sotoniziranjem' žene opetovno se stvara metaforička slika muške slabosti pred zavodljivošću ženskoga tijela koje navodi na grijeh i sudjeluje u njemu.

Iako se žensko tijelo formira preuzimanjem rodni uloga dodijeljenih unutar (nametnutoga) društvenoga sistema, Kamovljeva figuracija žene izlazi iz normativnih okvira rodni izvedbi. Žensko je tijelo i dalje objektivirano internaliziranjem pogleda Drugoga te se proizvodi kao tijelo za druge, no u nj je upisan odmak od buržoaskoga morala. Na primjer, u pjesmi *Nova proljet* unutar figuracije razbludne žene prikazuje se da se kroz tijelo žene odvijaju procesi reidentifikacije njezinih rodni performativa, ali i cijeloga društvenoga poretka: "Nekad

¹⁶⁷ Slično je primjetno u Vladojevu iskazu u *Orgijama monaha* u kojem se hipotetski Boškovo brak sa sluškinjom opisuje riječima: "Boško je svoj čovjek; uman je; slobodan; uzet će je, kompromitovat će se u društvu i emancipovati se od društva. Ne će li je uzeti, ostat će kaki je i bio i živjeti ko i drugi – ocevi" (PK3: 82). Kao i ciganka, sluškinja se poima kroz tijelo koje služi zadovoljstvu izvan braka, stoga se u njezinoj izvanzakonitosti istovremeno prožimaju sloboda od zakona i strah od kažnjavanja, što Boško i sam potvrđuje: "(...) Taj grozni smijeh, podrugljivost i laktanja... (...) Ja sam tražio indignaciju. Crnoga satanu i crveni jezik... Ali se prepadoh crnoga jezika i crvenog stida!" (isto: 98).

¹⁶⁸ Skandal je prezentiran, između ostaloga, i u motivu incestuoznoga nagona lika Vladoja Sabljaka prema vlastitoj sestri. Vladoje navedeni nagon priznaje bratu Ivi kako bi dodatno utvrdio svoj položaj buntovnika i rušitelja društvenih normi, tj. kako bi provocirao, izazvao reakciju. To se otkriva u didaskaliji u kojoj je opisano Vladojevo iščekivanje reakcije brata Ive nakon izjave o incestuoznom porivu: "I pustio ga kao da je to zgnječio objesni insekat, pa sad gleda, hoće li se ganuti" (PK3: 101). Kao i u *Pjesmi nad pjesmama*, kroz koncept ženskoga tijela kao ideala čistoće provode se činovi agitiranja uspostavljenih dogmi.

¹⁶⁹ *Voluptas* kao motiv užitka javlja se i u pjesmi *U hramu*.

bijah – znaš me dobro/ preko tebe težak i ja,/ a sad možda kumpanija, da, i cijela regimenta/ nije teška dok te sviđa" (PK1: 123). U pjesmi *Blud duše* javlja se slična figuracija žene čije je tijelo obilježeno plohom muških poriva: "Amo te, ženo jeftinog smijeha i skupog plača,/ s haljinom trulom, što vjetar snese ljudskog sred drača;/ umor je zadro pospane crte na tvome oku,/ a muški prsti modrice tupe na tvome boku;/ na tvome mesu svi smo mi pošli koracim grubi'/ i naše stope pričat će svijetu, kako se – ljubi" (isto: 145). Riječju *meso* asocira se depersonalizacija žene, ali i povezanost njezina tijela s konzumacijom koja se ističe i u ekonomskim terminima *jeftino – skupo*. Poveznica žene i konzumerističke kulture javlja se i u pjesmi *Preludij* u kojoj lirski subjekt kazuje: "Ne izmiči se, poljubljena djevojko, nema žene za mene;/ ne daju se one za nervozne cjelove i napetu put;/ o nema zlata u mene, ni diploma nema bez njega" (isto: 67). Kao u noveli *Odijselo*, iskazano je da se od muškarca očekuje platežna moć kako bi si time 'kupio' ženu. Tijelo žene tako je i u pjesničkom opusu polje unutar kojega se ostvaruje maskulinitet, a kroz koju se ispisuje modernitet u obliku konzumacijske potentnosti ženskoga tijela.

Prožimanje tradicionalnoga, koje je ukorijenjeno pretežito autoritetom crkvenoga morala¹⁷⁰, i modernoga koje nadolazi u velikoj se mjeri u Kamovljevim djelima može čitati unutar koncepta ženskoga tijela i njegove konfiguracije. Ono je prezentirano odmakom od dotad ustaljene slike žene koja se ostvaruje u ulogama žene (supruge) i majke, u zakonitom obrascu jedinice bračnoga života. U njezino se tijelo upisuje poredak moderniteta unutar kojega žena postaje aktivni sudionik, iako je i dalje vidljiva prisutnost represivnih mehanizama. Kamovljev opus donosi prikaze žena koje blude, uživaju u nedopuštenom i, iz tradicionalističke perspektive, razvratnom, stoga se u takvim prikazima može čitati degeneracija aure ženske nevinosti, uspostavljene biblijskom koncepcijom o tijelu koje se realizira kroz svetost braka i rađanje. Tijelo ovdje označuje plohu užitka te premda se ono promatra iz polja maskuliniteta, žena je predstavljena kao ona u kojoj je užitak sada moguć i dostupan izvan zakona braka. Međutim, u prikazu potrebe prikrivanja takvoga užitka od javnoga mnijenja, npr. unutar tajnosti zatvorenih prostora, ilustrira se da režimi moći u slobodnom, nekontroliranom tijelu vide prijetnju društvenom poretku. Žena obilježena konzumacijom, a ne dotadašnjom sakralizacijom percipira se izmicanjem pretpostavljenim normama te unošenjem određenoga kaosa u društvo utemeljeno na preuzimanju i odigravanju rodničkih uloga. Izvrtnjem pripisane uloge nevine

¹⁷⁰ Povezanost crkvenoga morala i represije prema emancipaciji žena promatra se, na primjer, u iskazu Arsena Toplaka u *Isušenoj Kaljuži*: "Tako vjerovah jedamput, da majka božja plače, kad žena fićuka, i da se kopajući na Veliki Petak može naići na Hristovo tijelo... Tako su mi naime rekli moji uzgajatelji, da je grijeh, ako žena fićuka (...)" (PK2: 211).

djevojke, vjerne supruge i majke, ostvarivane unutar suženoga prostora svetosti obiteljskoga doma, žensko se tijelo može promatrati upisnom plohom promjena koje je modernitet postupno unosio u društvo. Industrijalizacija, kapitalizam, sekularizacija i racionalizacija doveli su do slabljenja važnosti tradicije, što se unutar Kamovljeva opusa može čitati u prikazima ženskoga tijela prožetim ekonomskim pojmovima tržišta, masovne proizvodnje i mašine novca, čime se udaljava od svojih 'prirodnih' kvaliteta mitskoga ženstva i auratskoga statusa.

3.4. Tijelo i bolest

Psihologija počinje tamo, gdje zdravlje prestaje! (PK2: 136)

U *Iskopinama* Nikole Polića (1956) saznaje se da je Kamovljeva obitelj bila obilježena bolešću i smrću, pa se tako već u prvim redovima čita da je Janko "preživio i proživio kroz deset godina pet smrti¹⁷¹, umrijevši od šeste" (Polić, N. u PK1: 5). Prvotno se u navedenom djelu ističe bolest (upala pluća) sestre Milke čija je smrt ostavila trag na svim članovima obitelji, pogotovo majci koja, prema autorovim riječima, otada nikada nije izlazila niti skidala crninu. Događaj sestrične smrti i motiv majke Kamov će kasnije tematizirati u noveli *Žalost* i tragediji *Mamino srce*. Osim sestrične bolesti, Nikola Polić navodi i Jankovu upalu pluća zadobivenu tijekom noći pijanstva nakon koje je završio u kanalu, što u pismu bratu Vladimiru Milutin prikazuje Vladimirovim financijskim teretom: "(...) Ti moraš trošiti sada i na Jankovu bolest" (isto: 28), ali i vlastitim psihičkim teretom: "(...) ali me vijest o Jankovoj bolesti tako nervoznim činila, da ne čekam drugo – i u jutro i na večer – nego samo vijesti o njemu" (isto). Bolest kao teret drugima opisana je i u slučaju očeve smrti od raka, o čemu će Kamov pisati u novelama *Sloboda* i drami *Mamino srce*, nakon koje je, kako piše Nikola Polić, kod članova obitelji nastupilo odahnuće jer ih je u šest mjeseci očeve borbe s rakom "besanica i neizvjesnost tako iznakazila" (isto: 29).

Ponajviše je riječi u *Iskopinama* ipak posvećeno Kamovljevu bratu Milutinu, čiju je smrt Kamov iskoristio kao motiv u svojoj izgubljenoj noveli *Skepsa*. O Milutinu se saznaje da je već u 3. razredu gimnazije prekinuo školovanje zbog slabokrvnosti, a potom i oticanja žlijezdi na vratu koje su se gnojile i širile po cijelom tijelu, zbog čega mu je vrat mu bio prekriven brazgotinama. Takvo ga je stanje dovelo do povlačenja u osamu i gubitka volje za gotovo svime osim sviranja glasovira. Kasnije se navodi da je bolovao od tuberkuloze kostiju, na koju je Kamov sumnjao i kod sebe. Milutinova bolesna tjelesna pojava ostavila je dojam na Nikolu Polića koji se u opisu svoga posljednjega susreta s njim usredotočuje na njegovo tijelo i utjecaj bolesti na ostale, posebice sebe¹⁷², što poentira i Kamov u pismu bratu Vladimiru: "Ja

¹⁷¹ Sestre Marinka (1899.) i Milka (1900.), otac (1905.), majka (1906.), brat Milutin (1908.).

¹⁷² Njegov opis toga susreta uključen je u rad kako bi se pokazala možebitna Kamovljeva motivacija u oblikovanju vlastitih likova obilježenih bolešću: "Vidio sam ga posljednji put mjesec dana prije smrti. Bolnički ošišan i obrijan, velikih očiju, izmršavio do samih kostiju. Stajao sam nijem pred njim. On je nešto govorio isprekidano, šaptavim glasom, kao da dolazi izdaleka. Jedva sam hvatao pojedine riječi. Htio je, valjda, da ispriča neku anegdotu ili neku šalu, a to je u takvom momentu ispalo tako jadno. Tetka mi je dala očima znak da se i ja nasmijem, kako bi se prozračila ova tjeskoba u samrtnoj sobi, ali sam nespretno zaplakao. Na to su me izveli iz sobe" (PK1: 40).

znam, kako će se to sve tebe dojmiti; ali kad bi ga Ti morao gledati dnevno polugola, kako ga gledam ja, Ti bi upravo odahnuo vidjeti ga mrtva" (isto: 40). Poslije u pismu iz 1907. godine dodaje: "Ja ne bih nikada podnio da rođeni znanci gledaju na meni orgiju puti, krvi i kostiju, kako sam je ja gledao na Milutinu. Najvolio bih svršiti u bolnici – negdje u tuđini!" (isto: 52). U izdvojenim dijelovima Kamovljevih pisama vidljivo je da se bolesno tijelo označuje težinom za drugoga, a posljedično i za sebstvo koje teži ne biti viđeno pred poznatima, skrivajući novonastalo tijelo, ali i novo *ja*, formirano u bolesti. Motiv bolesnoga tijela koje se osjeća težinom za sebe i drugoga tematizira nekolicina Kamovljevih djela, stoga će se ovo potpoglavlje usredotočiti na ona djela koja prikazuju kako i što tijelo 'progovara' kroz bolest i traum. Prvotno će se bolesno tijelo prikazati mjestom čitanja dualizma uma i tijela, a potom će se rad usredotočiti na analizu književne reprezentacije tijela u traumi u kojoj je navedeni dualizam još naglašeniji.

Dualizam uma i tijela promatra se, primjerice, u drami *Mamino srce* koja prikazuje borbu obitelji Bošković s dugovima, bolešću i smrću, gdje se bolest interpretira iz perspektive simptoma na tijelu (bacanje krvi, gubitak vlasi itd.), prikazujući ih teretom vlastitoga, ali i tuđega uma. Prvenstveno je to istaknuto u motivu 'podvojenosti' tijela dvaju ženskih likova, Mile i Olge, koje boluju od iste bolesti (jektike). U drami se saznaje da je Mila umrla, a radnja jednim dijelom prati Olgu kao 'nasljednicu' njezine bolesti ("Ja sam naslijedila Miline haljine, ljubav i bolest", PK3: 256), čak i njezina tijela. Predočeno je to izravno u sceni u kojoj Bujić, Milin bivši interesant, u Olginoj fizionomiji prepoznaje Milu (PK3: 255):

BUJIĆ (*promatra je i kao tek sada razaznaje njezinu fizionomiju; sve se više zadivljuje i najedamput klikne tiho, duboko*): Mila!

OLGA (*okameni se; samo joj se obrve trznu*): - postajem joj sve više nalik. Takva je ona bila, kad ste vi počeli ljubiti mene – kad je ona počela bacati krv; gubiti vlasi, glas i pogled.

Olgina fizička i psihička degradacija kulminira u prizoru identifikacije vlastitoga sebstva s Milom: "Sad sam ja utvara. (...) Ja sam Mila. (*Prvi se put nasmije bolesnim smiješkom. Pauza.*)" (isto: 257), gdje se riječju *utvara* asocira manjak/gubitak tijela, a posljedično i sebstva ("Ja sam Mila"). Sabljak (1995: 56) primjećuje da bolest nije promijenila samo Olgin fizički izgled, već i da je zbog bolesti ona postala "najosjećajnija, najneobičnija, najinteligentnija, bolest je od nje napravila astralno biće čudesne inteligencije i istančanih emocija", što bolest prikazuje mjestom čitanja identitetskih promjena i (pre)oblikovanja jastva (usp. Frank 1995b, Marot Kiš 2010, Zlatar 2010).

U drami se percepcija bolesti kao čina nasljeđivanja označuje "zakonom hereditacije"

kojega se ne može izbjeći, stoga je budućnost već unaprijed determinirana (DUŠAN: "(...) Iza Milke, Olge, oca dolazim ja na red. To je zakon hereditacije. Djed po majci umro od srčane kapi i alkohola: djeca po njegovoj kćeri umrijet će od tuberkuloze i skrofule: zakonu se valja pokoriti", PK3: 279). Genetsku (obiteljsku) predispoziciju bolesti ističe i brat Bruno: "Dušan je predisponiran za tuberkulozu; one su upale žlijezda iste naravi koje je bila i Olgina i Milina bolest" (isto: 293). U tome se može čitati prikaz zasebnosti entiteta tijela i tjelesnih procesa, nasuprot sebstvu koje ga 'nastanjuje' i koje nad njim nema kontrolu. Bolest se u obitelji Bošković prezentira onim što se događa drugom ("Ta nitko nije vjerovao da u našoj obitelji može biti zaražen. Majka je to vazda nijekala (...)", isto: 256), ali istovremeno postaje stvarnost vlastitoga tijela, posebice Olgina, koja 'nasljeđivanje' bolesti percipira kletvom, kaznom¹⁷³ zbog ljubovanja s Bujićem, Milinin ljubavnikom. Njezino je tijelo prikazano postupnom degradacijom¹⁷⁴, atribuiranom uvenućem, mršavošću, bljedoćom i tankoćom te odvojenošću od sebstva, tj. razgraničenjem tijela i jastva u bolesti, prezentiranim, primjerice, u rečenici: "Ova koža mene samu zebe" (isto: 257). Razgraničenje *ja – tijelo* odvija se ovdje u jeziku u sintaktičkom položaju *kože* kao subjekta-vršitelja radnje nad objektom *mene*, dodatno potencirano atributom-pokaznom zamjenicom *ova* kojom se ukazuje na poimanje tijela istovremeno samostalnim entitetom i neodvojivim dijelom sebstva. Slično piše Scarry (1985: 326) koja navodi da se bolesno tijelo percipira izvršiteljem boli te tada nije riječ samo o osjećaju "moje tijelo boli", nego i o osjećaju "moje tijelo *me* boli", ističući odnos istodobne odvojivosti i neodvojivosti tijela i sebstva. Takav odnos Zlatar (2010: 131) sažima u pitanju: "Kada sam bolesna, tko je bolestan? Ja ili moje tijelo?", kao i Frank (1995b: 319) pitanjem: "Imam li ja tijelo ili ja jesam tijelo?", što Foucault (2009: 34) dodatno apostrofira u tvrdnji da je bolesnik "bolest koja je stekla osobene crte". Time se pokazuje povezanost i međuodnos

¹⁷³ Nasljeđivanje bolesti kao vid kažnjavanja poima i Dušan kada govori da se Olga prepala vidjevši njega i sluškinju Johanu u ljubavnom činu (kao što je Mila vidjela Olgu i Bujića).

¹⁷⁴ Degradacija i bolest kao određeni performativ može se promatrati, na primjer, u sljedećem prikazu u kojemu je Olgino tijelo opisano poput sablasne prikaze, obilježene motivima ostavljenosti i straha (PK3: 265):

OLGA (*upaljena, prosute kose, blijeda, omotana u crveni gunj. Stupa korak po korak. Oči joj velike, mutne i vruće*): Mama. (*Stupa. Vrat joj se ni ne giblje*): Mama. (*Izađe na glavna vrata. Ura izbija četiri sata. Onda se čuje jedan glas zapanjenosti, zgražanja i strahote*): »A«. (*Olga se vraća. Ukočena. Pogled joj bulji u prazninu. Kao jeka ponovi onaj »a« sve slabije. Tako se spusti na divan. Mračni se*).

Bolest kao oznaka degradiranosti tijela javlja se i u Kamovljevoj noveli *Žalost* u kojoj je jektika izjednačena sramotom, ružnoćom i tjelesnom odbojnošću: "A jektika je sramotna bolest, kao što je i riječ »jektičar« pogrda. Tako mi zovemo jednog profesora koji je ružan, koji se uvijek srđi i dijeli treće redove i za koga je jednom rekla pokojna sestra da bi mogla prije poljubiti njegova psa – buldoga, nego njegova gospodara" (PK1: 428). Također, u romanu *Isušena kaljuža* u iskazu slikara Rubellija, koji boluje od skrofule, primjetno je označavanje bolesnoga tijela negacijom lijepoga te potrebom njegova skrivanja od pogleda drugih: "Jer ipak, estetika znači lijepo, a lijepo je ono, što se sviđa i uživa. (...) Zar mora svijet vidjeti na slici slikara bolesna, odurna..." (PK2: 126).

(re)konfiguracije jastva i bolesti, odnosno da bol i/ili bolest, kako navodi Marot Kiš (2010: 666), "ne aktivira samo pojačani osjećaj tjelesnosti, odnosno poosvješćuje prisutnost tijela, već kroz proces oprisućenja tjelesnog utječe na oblikovanje jastva determiniranog velikim dijelom osjećajem tijela i procjenom njegovih (ne)ostvarivih funkcija".

Slijedom toga, scena u kojoj Olga prvi put kašlje krv u rubac opisana je poput traumatskoga događaja u kojemu tijelo ostaje bez glasa, asociirajući svjesnost susreta *ja* s vlastitom ograničenošću u ovisnosti o finitnoj materiji tijela koje ono nastanjuje. Prizor ostajanja bez glasa mogao bi se također čitati poput simboličkoga prikaza neiskazivosti traume jer jezik u tom smislu biva poništen nedostatnošću verbaliziranja doživljaja i iskustva boli¹⁷⁵. Prikazano je da Olgina krv i nadolazeća smrt proporcionalno okupiraju ostale prisutne koji pokušavaju naći vlastite načine nošenja s fatalnim, što je posebice iskazano u oblikovanju lika Brune, Olgina brata. U dijalogu njega i Bujića saznaje se da se bolest koja je zadesila obitelj (Milina i Olgina jektika, očev rak, Dušanova skrofula) tretira tajnom, a to ga dovodi do pomisli na samoubojstvo zbog tereta 'držanja' tuđih bolesti u sebi. Odnosno, bolest se u obitelji Bošković predstavlja psihičkim teretom za sve članove, pa Bruno komentira da ih je bolest "sve zarazila"¹⁷⁶ (PK3: 247).

Budući da se posljedice bolesti drugoga očituju i na tijelu promatrača, konstrukcija Brunina tijela obilježena je tréšnjom ("(...) bok mu se trese (...)", isto: 264), kao i Dušanova ("Koljena mu se tresu", isto: 265), što se može promatrati projekcijom¹⁷⁷ tréšnje bolesna Olgina tijela ("Zubi joj cvokoću", isto: 266). Slična se projekcija može vidjeti u motivu besvjesne ispruženosti Olginih ruku pod utjecajem bolesti koji se ponavlja u prizoru u kojem Bruno "besvijesno ispruži dva prsta" (isto: 263) kada govori o utjecaju tuđe bolesti na njega, tj. odgovornosti za obitelj koja mu je dodijeljena. Time se potvrđuje isprepletenost *ja* i tijela, unutar koje se svaka promjena tijela projicira na *ja*, ali i obrnuto. Analogno tome, Damasio (prema Marot Kiš 2010: 667) piše da su reakcije na bol (kao i užitak) "primarni dokaz da mentalni fenomeni ovise o aktivaciji tjelesnih dispozicija", tj. bol je "emocija uzrokovana promjenom (...) određenog tjelesnog područja". Bolest je u tom smislu pokretač promjena

¹⁷⁵ O neiskazivosti traume govori, na primjer, Felman (2007: 153) koja, pišući o traumama preživjelih žrtava Auschwitz, navodi da "žrtva po definiciji nije samo netko tko je potlačen, nego također netko tko nema vlastitog jezika, tko je, točnije rečeno, lišen jezika kojim bi artikulizirao svoju viktimizaciju". Odnosno, trauma se pokazuje jezično neizrecivim fenomenom te joj je moguće pristupiti samo interpretacijom njezinih učinaka, tj. simptoma koji su uvijek zapravo somatizirani.

¹⁷⁶ Kamov u pismu Miji Radoševiću komentira dramu *Mamino srce* te bolešću označuje cijelu obitelj: "Uostalom, tu je sve bolesno: bolesno srce, osjećaj raskomadani, s jedne strane majčin odgoj srca, čuvstva i ljubavi pa i mahnitosti, a s druge strane očev odgoj dužnosti i poštenja. Stoga trpe djeca, tj. njihova savjest" (PK1: 45).

unutar jastva koje istovremeno ističu neodvojivost od tijela (*tijelo = ja*) i zasebnost *ja* kao supostojećega entiteta unutar tijela. Međuodnos tijela i jastva unutar događaja bolesti ilustriran je, primjerice, u iskazu majke Linde u kojem se ocrtava utjecaj tuđe bolesti na zdravu Bruninu tijelu: "Tako te je briga izmorila i sva ti je put jedna vora. Sve je djetinje crte progutao rad i ni u očima ti ne vidim radosti. Tako ti je ohrapavila koža i smijeh se na njoj pretvara u grč. Što smo učinili iz tebe" (PK3: 295). Također, projekcija je ilustrirana i Dušanovim govornim činom ponavljanja Olginih riječi "Gadno. Gadno. Gadno": "(...) Sve je gadno, gadno, gadno. (*Iznenadi se.*)" (isto: 267); "(...) A kako ne bih, kad je sve gad – (*Izgubi riječ. Pauza.*)" (isto: 268). Obje navedene projekcije prikazuju razine neizbježnoga utjecaja i tereta bolesti na tijela koja su okružena bolešću drugoga tijela.

Bolesno tijelo pokazuje se i teretom koji financijski iscrpljuje obitelj jer Olga mora "promijeniti zrak" ne bi li ozdravila, a to postaje pokretačem konfrontacija majke Linde i oca Andre oko trošenja novca: "(...) kad je Mila bacila prvi mlaz krvi i ti si tvrdio da nije ništa. (...) I onda je liječnik govorio o jugu. A ja sam mislila na Egipat. Samo si ti mislio na štednju" (isto: 273). Kasnije se saznaje da je Bruno zbog Olgine bolesti i ukopa zapao u dugove, pri čemu se ponovo naglašava financijski teret bolesnoga tijela, a povezanost financija i tijela dodatno se ističe u Lindinu iskazu: "Dok smo bili bogati bili smo zdravi (...)" (isto: 285). Financijska se degradacija zapravo izjednačava degradacijom tijela, što je prikazano, primjerice, i u Kamovljevim novelama *Ispovijest* i *Odiјelo* o kojima se detaljnije govorilo u potpoglavlju 3.1. *Tijelo, norma, identitet*.

Tijelo je dakle trop koji se može čitati i interpretirati na individualnoj i kolektivnoj razini, o čemu piše i Diedrich (2018: 83) koja navodi da se narativi o bolesti mogu čitati kao tekstovi koji opisuju simptome te kao tekstovi koji prikazuju bolest "događajem koji nadilazi bilo koje individualno iskustvo i prikaz istog, odražavajući šire kulturalne kategorije (...)". U kontekstu drame *Mamino srce* bolesno se tijelo poima izmijenjenim entitetom te se mentalni doživljaj boli/bolesti formira unutar podijeljenosti između iskustva jastva i iskustva bolesnoga tijela koje je društveno identificirano nepoželjnim. Dakle, na temelju analize reprezentacije bolesnoga tijela u ovoj drami može se zaključiti da se bolest prezentira ne samo individualnim već i kolektivnim poremećajem te stoga u sebi sadrži odraz uspostavljenih vrijednosti određene kulture. Kako piše Turner (prema Synnott 1993), bolest je određeno otuđenje i neželjena promjena metabolizma kojom se remete svakodnevni društveni odnosi i aktivnosti, tj. bolesno tijelo je uvijek zapravo i slika društva ("An illness is social illness", isto: 237) (Vidi potpoglavlje 2.4. *Bolesno tijelo*).

U noveli *Sloboda*, o kojoj će više biti riječi u potpoglavljju koje tematizira traumu, bolesno se tijelo ponovo prikazuje teretom za obitelj, posebice za glavni muški lik koji u prvom licu pripovijeda očev rak događajem koji se, osim ocu, dogodio i njemu. Personaliziranje tuđe bolesti vidljivo je, primjerice, u iskazu pripovjedača: "Pio sam. Zašto si mene pustila da mijenjam ocu obloge? Zašto sam ja morao vidjeti njegove rane?" (PK1: 440). U zamjenicama *mene* i *ja* može se prepoznati internalizacija tuđega bolesnoga tijela, a slično se može primijetiti i u iskazu: "Nešto se strašno skuplja u meni: oni mirisi, one boje, oni zvukovi tvrđnu, koče se i kao gvozdena šaka stišču me za grlo, za prsa, za srce. (...) Moja su ćutila ispunjena mesom, moje predodžbe obojadisane krvlju" (isto: 437).

Kao u drami *Mamino srce*, u noveli *Sloboda* bolest se prikazuje iskustvom patnje koje nije, kako opisuje Diedrich (2018: 90), u potpunosti osobno iskustvo, nego i relacijsko, interaktivno jer se ne upisuje samo u tijelo bolesnika, već i u tijela ostalih. U iskazu: "Čini mi se da od oca, majke, pseta i mene nastaje jedna bezlična masa mesa kao u mesnici" (PK1: 437) bolest se prezentira desubjektivacijom svih članova obitelji, poetiranu riječju *meso* kao negacijom (živoga) tijela. Projiciranje očeva raka iskazano je i opisom prostora obiteljske kuće, ispunjene atmosferom bolesti: "Kuća je puna žući, podmuklosti i smrada" (PK1: 434); "Cijela kuća priliči tamnici: mukla, zlovoljna, mučaljiva" (isto: 435); Pomisao (...) na ovu kuću koja je postala bolnica u tamnici (...)", (isto: 436); "Otac će umrijeti. (...) Donja mu se usnica trese i cijela se soba s njim trese (...) Sjedine moga oca dršču; zadah gnjiljenja ispunja prostor" (isto); "Miriše po sumporu, paljevini i strvini (...) Sve je puno materije: i zvuk zvizgaca, i vonj gnjileži i boja iskvarene krvi" (isto: 437). Nadalje, u onemoćalo bolesno tijelo i u ovom je djelu upisana destrukcija koja se 'produžuje' na zdravo tijelo, ovdje atribuirano procesom dehumanizacije u smislu gubljenja osobina živoga bića, što je ponovo moguća ilustracija projekcije dehumanizacije osobe bolešču (isto):

On se je grčevito uhvatio za naša ramena; pleća mu zgrbljena, koljena zgrčena; stišču nas do krvi. Sav je u znoju, stenjanju i smradu. (...) Podupire se o nas. Zadnjom nategom svog organizma čini od nas stvar, nijemu materiju, štaka. On ne zna da nas to boli, on ni ne misli da to uopće može boljeti. Ni truna samilosti nema za nas. Postupa s nama kao s rupcem, štapom, čarapama... kao sa stvarima koje je za svoju potrebu kupio. Žuti mu oblozi dopiru do mog nosa. Moja su ćutila za njega samo krpe.

U izdvojenom ulomku iskazano je kako je zdravo tijelo označeno umanjenom ili ništavnom prioritetnošču u prisutnosti bolesnoga, koje je, s druge strane, u noveli obilježeno istovremeno tijelom manje društvene vrijednosti i većega značaja u kontekstu obitelji. U tom se smislu

bolesno tijelo može promatrati konceptualnom metaforom jer se kroza nj očituje društvena stvarnost te pruža mogućnost čitanja dominirajućih društvenih vrijednosti i normi koje su posebice vidljive u odnosu prema tijelima u otklonu. Turner (2008: 99), primjerice, navodi da značenje bolesti "odražava društvenu tjeskobu o obrascima društvenoga ponašanja koji se smatraju prihvatljivim ili neprihvatljivim sa stajališta dominantnih društvenih skupina", ukazujući da bolesno tijelo stoji izvan pretpostavljene norme društvene poželjnosti. U drami je potonje predloženo prikazom bolesnoga tijela u obliku bremena i svojevrsnoga osjećaja nanošenja nepravde zdravom tijelu, prisiljenom biti u atmosferi bolesti. Pripovjedač očevu bolest izjednačava primoranošću da zaustavi vlastiti život jer se obitelj u prikazanom društvenom poretku percipira svetinjom i dužnošću, zbog čega njegov *ja* ne može biti slobodan. Prezentirano je da se u bolesti represivni karakter obitelji još više potencira, pogotovo u figuri majke kao čuvarice ognjišta i ugleda obitelji: "(...) meni se čini da ona izrabljuje očevu bolest za svoje čisto materinske interese: bolest će, misli, mene prisiliti da budem uvijek u kući, da dođu i braća, pa da ostavimo svi svoj posao, zabave i nagnuća i da budemo svi jedna familija boli, nesreće i intimnosti" (PK1: 435) ili: "Brzjavismo braći da dođu. Majka je htjela da napišem: »Otac umire«. Ona je uprla sve sile da nas skupi oko domaćeg ognjišta. Doći će i braća; i oni će me zajednički s majkom siliti da ostanem kod kuće i da zaboravim na Anku" (isto: 437).

S druge strane, bolesno (umiruće) tijelo prikazano je u noveli, iz perspektive pripovjedača, događajem kojim se u *ja* upisuje određeno junaštvo i veća vrijednost zbog gledanja tijela u raspadu i brige za njega. Navedeno se uprizoruje usporedbom pripovjedača s vlastitom braćom koja su bila odsutna u očevoj bolesti, a u kojoj si pripovjedač pridaje nadređeni položaj opravdan iskustvom bivanja u prisutnosti umirućega tijela. Na primjer, u sljedećem iskazu pripovjedača vidljivo je isticanje njegova *ja* te pripisivanje većega značaja ostvarenoga iskustvom gledanja tijela u raspadu (PK1: 445):

Jest, to su oni. Braća će proplakati. Ja ću ih tješiti: ja ću reći: I bolje je tako. (...) Braća toga neće pojmiti, oni ga vidjeli nisu. Ali ja! Vidjeh dvije rupe kroz koje je isticala juha (...). A o čemu će oni meni moći pričati?... Eno, zastaju, ne ufaju se ući u stan; oni već tu sustaju! A šta bi bilo da su se našli pred onim, pred čim se našoh ja! O čemu će oni pričati meni? O pijankama, ženama, bacanju... Ali o raku, o raku, o raku!!! O raspadanju, gnjiljenju, rupama! A šta je sav užitak naprama jednome trenutku strahote?! Braćo. Braćo, na moja prsa! Junački.

Osim toga, pripovjedač govori kako su braća primijetila da se u godini dana razvio te se još jednom ističe nadređenost njegova *ja* u rečenici: "Osjećam da sam ja sada u kući najodličnija

ličnost" (isto: 446). Time se prikazuje povezanost (tuđega) bolesnoga tijela i vlastite samoidentifikacije, a potonje će biti zamjetno i u noveli *Žalost* u prikazu borbe 12-godišnjega pripovjedača s vlastitim identitetom prouzrokovane događajem smrti mlađe sestre, o čemu će biti riječi u potpotpoglavlju 3.4.2. *Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom*. Unutar koncepta bolesnoga tijela tako se mogu čitati promjene u jastvu koje se stvaraju pod utjecajem bolesti, što demonstrira da je bolest skup tragova, znakova, simbola na tijelu pomoću kojih je moguće vršiti (re)identifikaciju tijelâ u vlastitom i tuđem pogledu, a to pokazuje da je identitet promjenjiva, a posljedično i nestabilna kategorija.

Odnos *ja* – *drugi* u bolesti predočen je i u kratkoj noveli *Ispovijest* u kojoj je u prikazu potrebe pripovjedača da zbog kraste na nosu izbjegava prostore s mnogo ljudi iskazana žudnja za nadoknadom umanjene društvene vrijednosti tijela u obliku fabriciranja 'viška': "Radi one kraste nemam apetita, ali ja svejedno naručujem razna jela više no drugi, uzimam skuplje porcije i ostavljam velike napojnice: tako eto hoću da paraliziram onaj neugodni dojam, što ga pravim na gazdu i podvornike; da uvide, e sam ja dobra konta i da im uđem u volju i da profit anulira posve krastu..." (PK1: 406). Tijelo označeno bolešću u pogledu Drugoga obilježeno je osjećajem tereta za sebstvo koje potom 'maskiranjem' žudi nadoknaditi nedostatak ne bi li se u društvenom pogledu ponovo ostvarila prihvaćenost. Prezentacija moći i represije društvenoga aparata vidljiva je i u prikazu pripovjedačeve hunjavice kao izvora straha od tuđega pogleda i potrebe za čistoćom tijela pred drugima: "Dobih hunjavicu; upotrebih sve rupce; nos sam morao otirati - ustima. A kad bih se otro rupcem, zamrljao bih i nos i ruke i brkove. Sad moja je želja bila jedna jedina: čisti rubac. Ovako sam bio u vječitom strahu da ne bi kogod saslušao moje otiranje nosa s ustima ili zagledao na mojoj koži ono što spada u džep..." (isto: 406–407). S druge strane, prikazano je da čisti rubac kojim se otklanjaju znakovi bolesti dovodi do pozitivne unutarnje promjene u pripovjedaču i osjećaja slobode bivanja u tuđem vidokrugu: "Postah sâm sebi oduran: žut, strvinast, glibljiv dojam hrekače hvataše se prstiju, duvana, mozga i duše. I kad najzad dođoh do čistoga rupca, pođoh pomlađen, veseo, svijetao u svijet i cijeli se bogoviti dan šetah ulicama otirući se bez prave potrebe svaki čas (...)" (PK1: 407). Navedeno prikazuje da se jastvo formira u usporedbi s normom, pri čemu se bolest, ne-normalno funkcioniranje tijela, percipira devijacijom i simbolom otklona, pa se i *ja* identificira zazornom drugošću. Slijedom navedenoga, Marot Kiš (2010: 667) piše da u situacijama "neudovoljenja temeljnih uvjeta tjelesnoga funkcioniranja (tjelesnih disabiliteta), postajemo u većoj mjeri svjesni tijela i njegove uloge u formiranju osobnog i kolektivnog identiteta", tj. bolest uzrokuje intenziviranje osjećaja vlastitoga tijela, a k tome i njegove društvene vrijednosti, što se može promatrati unutar književne reprezentacije bolesnoga tijela u ovoj noveli.

Bolest se u prikazanim primjerima artikulirala vizualnom smetnjom u pogledu drugoga kojim se bolesno tijelo interpretira devijacijom koja predstavlja prijetnju individualnoj i kolektivnoj egzistenciji. Pokazalo se da tijelo pod utjecajem svoje ili tuđe bolesti proizvodi borbu s vlastitim *ja*, stoga se znakovi bolesti na tijelu percipiraju mjestom rekonfiguracije identiteta. Odnosno, formiranje identiteta odvija se kroz društveno-kulturne paradigme o tijelu čiji je cilj održati tradiciju 'normalnosti', pa je bolesno tijelo označeno odrednicom remećenja osobnoga i kolektivnoga reda. Budući da se bolest u teorijskim radovima poima tjelesnim i društvenim poremećajem (usp. Turner 2008: 100: "Sve su bolesti poremećaj – metaforički, doslovno, društveno i politički"), analiza književne reprezentacije bolesnoga tijela u ovdje izdvojenim Kamovljevim djelima ilustrirala je da je na temelju čitanja *ja* i odnosa *ja – drugi* u bolesti, osim dualizma uma i tijela, moguće promatrati prikaze određene kulture i njezinih vrijednosti.

3.4.1. Bolesno tijelo u *Isušenoj kaljuži*

I po treći put ostavih domovinu i pođoh u inozemstvo. (...) Otiđoh bez planova, bez želja, bez dojmova. Je li to bila totalna abulija: umor volje, dekadansa energije? Sjećam se palube (iste one palube), mora (istog onog mora), neba (istog onog neba) i noći (iste one noći). - Ali ja sam bio drugi (PK2: 293).

Istaknuti iskaz glavnoga protagonista *Isušene kaljuže* poentira fokus romana na 'isušenje' tijela i psihe Arsena Toplaka unutar koje se u bolesti tuberkuloze stvara podvojenost (a na kraju i negiranje) subjekta. Tuberkuloza se prezentira poprištem 'uronjavanja u *ja*', propitivanja pitanja stabilnosti identiteta, gdje se potonje pokazuje ovisnim i neodvojivim od tijela. Bolest je, kako i kritika tvrdi (npr. Gašparović 2005: 217), jedan od glavnih pokretača naracije u romanu, ali i destruktivne autoanalize glavnoga lika koja će ponirati u njegovu psihu tijekom procesa propadanja i fragmentacije tuberkuloznoga tijela. Kokolari (2020: 262) ističe da je takva slika "gotovo arhetipski model prikaza bolesti kao polaganoga propadanja i otkidanja od organa još od XVIII. stoljeća" te da Kamov ne koristi bolest za prikaz organskoga oboljenja, nego na njoj temelji "svoj psihologizam kao glavnu oznaku epohe". Odnosno, Kamov Arsenovu bolest prezentira iz perspektive odnošenja glavnoga lika prema vlastitom sebstvu koje se raspada, što je u skladu s tipičnim slikama o tuberkulozi kao "dezintegraciji, grozničavosti, dematerijalizaciji" (Sontag 1978: 13). Može se reći da Arsenovo (fragmentirano) pripovijedanje i pisanje ima ulogu simbolizacije vlastite bolesti, posvjedočiti drugom vlastiti tjelesni rasap jer on je, prema Tadić-Šokac (2012: 15), "svjestan svoje bolesti i kraja koji mu se bliži, želi se

'izručiti' pred čitatelja, želi mu se povjeriti i odaslati mu poruke o sebi, ali istovremeno poruku želi predati i samome sebi". U Arsenovu iskazu: "Reći ću onima gore: ja vam dajem svoje tijelo na analizu; pravite pokuse sa mnom i na meni. (...) Tako bi me bolest unijela u svijet i onim svojim najintimnijim ušao u čovječanstvo" (PK2: 176) može se prepoznati referencija upravo na prikaz njegove težnje prema osvjedočenju vlastitoga postojanja. Bolest dakle postaje materijal za analizu i glavna okosnica Arsenova pounutrenja, poniranja u sebe u vidu svjedočanstva proživljenoga tijela (*Leib*) kroz 'tjelesno tijelo' (*Körper*): "Bolest me skupi oko sebe i stadoh studirati sebe. I otkrih bolest ne samo na prsima, nego u mislima, osjećajima, spolu..." (PK2: 125).

Arsen tuberkulozu identificira neprijateljem unutar sebe zbog kojega nastaje novo *ja*, ono bolesno koje ga odvaja i otuđuje od dotadašnjega *ja*. Prikazano je da osjećaj neprijateljskoga entiteta u sebi proizvodi poriv da ga se makne izvan tijela/sebe kako bi se omogućila mogućnost povratka ili iluzija povratka u svoje 'staro *ja*', ono *ja* prije bolesti (npr. "Želio je samo naći svoj mozak u svojoj lubanji (...)", isto: 153). Arsen svojevrsno rješenje u vidu 'izbacivanja' neprijatelja izvan sebe pronalazi u alkoholu jer je "pronašao, da pijača na katar ugodno djeluje. (...) 'Evo, prospavaš se, a izjutra se raskašlješ i sipaš kao iz rukava. A glavno je, da se nepotrebno i trulo izbacim'" (PK2: 10). Međutim, kako je bolest i dalje sveprisutna, ona kao svojevrsni traumatski događaj neminovno utječe na psihi, a to se pri otkriću tuberkuloze očituje, primjerice, i u pisanju koje Arsen, prema Bitiju (2005: 31), doživljava sublimacijom svoje bolesti (PK2: 10):

Uopće, Arsen je s pravim zanimanjem promatrao čitavi taj "kataralni proces", a kako je bio neke vrsti piskarala, on je tu uhvatio mnogu prisposobu. Primjerice: "Tamo se bio nadvio gust i mastan oblak, što izgledaše kao katarska pljuvačka, tek što bijaše bijele boje." "A zvono zazveči ko sazreo katar." "I Matija se Prugovečki tako nadme, kao da se raskašljao u društvu, gdje ne smije da pljune." A kao što katar, tako i sve one nuzgrednosti od diareje do stitichezze. Tako je on prigodne pjesme nazivao kroničnom lijavicom, a za literaturu volio je od uobičajenog "sterilna" upotrebljavati "stitična".

Bolest se time iz tijela pretače u vantjelesnu formu, prekoračuje granice tjelesnoga i pokazuje da iako je ona utjelovljena prisutnost, psiha ju transcendentira izvan tijela i, u ovom slučaju, materijalizira. Dualizam tijela i uma najneposrednije je uočljiv upravo u formi bolesti koja se na metarazini može promatrati metaforom oboljenja vlastitoga *ja*. Metaforizacija bolesti u Kamovljevu se romanu prikazuje oblikovanjem tijela kao utega koji uranja *ja* prema *dnu*, vidljivo npr. u hiperbolizaciji težine Arsenova tijela: "(...) sve ga je vuklo u društvo, brbljanje, kicošenje, i zabave, ali on bijaše već pretežak. I ako bi naumio skočiti u more, a oni ga pokušali

suzdržati, značila bi njegova smrt i – njihovu" (isto: 153). Budući da tuberkuloza Arsena istovremeno odvaja od svih drugih te okreće prema samom sebi ("Bolest ga povuče u se, jer ona ga odijeli od svijeta", PK2: 64), on se teži potpuno osloboditi od *ja* te postati nitko, ostvariti da ne bude samim sobom. To se konačno ostvaruje u bolesti koja mu, osim oslobađanja od *ja*, omogućava i da se, kako ističe (Vuković 2018: 106), "oslobodi od normalnog, sitničavog buržoaskog svjetonazora". Na primjer: "Bolest ga baci u rasuđivanje, jer njegov organizam imadijaše u sebi nešto, što površina ne oda. I cinik lakoumnik postane razumni osjećajnik, budući otac ostane vječni momak, ne plaćajući poreza specijesu; bespravan, ali i bezobziran, van zakona - slobodan" (PK2: 64). Krajač (2017: 123) piše da je kaljuža materijalno-kulturološki svijet u kojem Arsen prebiva, no kaljuža je i Arsenova psiha, ono duhovno u njemu, jer je Arsen smješten u dvostruki ponor: ponor okoline iz kojega izlazi snagom volje te ponor bolesti iz kojega je teže izaći zbog bacila koji je unutar njegova tijela i psihe. Kako primjećuje autor, bolest Arsena u određenoj mjeri zapravo oslobađa od društva. To jest slika tuberkuloze kako ju portretira Sontag (1978: 37–38), nazivajući ju bolešću koja individualizira te izolira pojedinca od društva, a u tome mu istovremeno pruža olakšanje od okoline.

Slijedom navedenoga, u konfiguraciji lika Arsena Toplaka primjetan je proces razvijanja ciničnoga odnosa prema drugima i okrenutost prema vlastitoj biti koja posljedično rezultira samodestrukcijom (" (...) osjećam prezir prema sebi. Sebe prezirem (...)", PK2: 259; "Ja sam osjećao da dekadiram", isto: 260, "Neću da vidim sebe", isto: 304, "Moje su strasti – izvan mene. Ja sam umro (...)" i sl., isto: 306). Fizički raspad tijela dovodi ga do otuđenja od drugih te poniranja u sebe, no prikazano je da je u poniranju smještena želja za otuđenjem od sebstva, ostvariva jedino činom izlaska 'izvan sebe'. Bolest se u tom smislu pokazuje mjestom čitanja podvojenosti subjekta te odvajanja od sebe i drugih, pri čemu se stvaraju tragovi istodobno na tijelu i psihi kojima se pokušava, ali teško uspijeva izmaći. Krajač (2017: 126) podvojenost subjekta vidi u supostojanju dviju ličnosti Arsena Toplaka: *ja* – *realnost* te piše kako Arsen sâm o sebi govori kao *ja* i kao *on*, u čemu vidi nestabilnost samoga junaka: "Njegov se subjekt ne može održati na okupu, ne egzistira kao cjelovito biće, razlaže se onim: ja nisam *ja*; *realnost* je drugo, ja nisam *realnost*". Tuberkuloza je dakle predložena kao 'prijeteći drugi' koji nepozvan nastanjuje tijelo i donosi promjenu u subjektu, što je vidljivo, primjerice, u sljedećem ulomku (PK2: 170):

Ne znam, kad mi se je počela crveniti – žlijezda naime na vratu. (...) Bojao sam se, da se ne raspukne: nešto je kuckalo nestrpljivo u njoj kao da očekuje rad pristojnosti "naprijed", ali i kao da je od nužde

spremno ući i bez oziva. A ja nisam mogao progovoriti i nestrpljivo je kuckanje kao kapi vode nervozno udaralo u sljepočice. I silno se nezadovoljstvo stane skupljati u meni.

U izdvojenom ulomku može se primijetiti da promjena na tijelu izazvana bolešću, pogotovo ona (sebi i drugom) fizički vidljiva, neminovno proizvodi promjenu u umu. Bolest je personificirana u formi novoga entiteta u/na 'starom' tijelu koji je obilježen vlastitim mehanizmima, zbog čega se stvara želja za bijegom, izlaskom iz vlastitoga tijela/*ja*: "I ja sam se sve više uvjeravao da moram *nešto* ostaviti i iz *nečega* izaći (...)" (isto).

Nadalje, kod Arsena se promjena manifestira i u obliku impotense, smrskanosti, nesklada i karikaturnosti organizma te dojmom da se postaje drugim. U takvom se kontekstu bol prikazuje osjećajem koji "aktivira metaforički ili stvarni bijeg od tijela" (Marot Kiš 2010: 666), ali se istovremeno pokazuje temeljem razumijevanja vlastitoga sebe. Može se argumentirati da se tuberkuloza u romanu poima kao "bolest duše"¹⁷⁸ (Sontag 1978: 18), metafora koja afirmira veću samosvijest te se kroz roman bolest demonstrira u obliku sveobuhvatne prisutnosti ("Bolovaše, ali ne na jednom organu i jednoj bolesti", PK2: 103) u kojoj se očituje povezanost/neodvojivost tijela i uma ("Tako neko vrijeme ne mogaše puštati vodu. Nije od toga trpio samu bol, ali neki užas, što *ne* može da daje, a prima, stao mu se stvarati u glavi, a onda u mjehuru", isto). Bolest u Arsenu proizvodi 'uranjanje' u subjekt, dominantnost psihe koja se usmjerava na novonastalo, drugo, 'suženo *ja*': "On je osjećao svu snagu svoje nutrine, što ga je stala skupljati oko sebe" (PK2: 12), dovodeći do nezaustavljive promjene njegova bića koje osjeća da je drugačije, da je drugi ("Sad sam drugi. Drugi!", isto: 91). Arsenov osjećaj otuđenja od vlastitoga *ja* pokazuje da dobivanje dijagnoze, kako piše i Diedrich (2018: 90), dovodi do postajanja nečim novim ili nekim drugim, odnosno da je bolest otuđujuće iskustvo.

Postajanje drugim vidljivo je već u prikazu prvoga izbacivanja krvi: "Progovori, i glas mu se pričinu sasma drugim. Nikada ne začu takvoga zvuka. Razbit, mlak ko pištanje razvodnjelog tla. Htio je udisati zraka, ali stade se i više gušiti kao da čitavi njegov organizam ne podnaša ni svjela ni svježine ni zdravlja. Krv!" (PK2: 10). Tijelo se ovdje oslikava zasebnim entitetom, Descartesovim samopočnim automatom, istodobno odvojenim i neodvojivim od uma, skupom rastavljenih dijelova koji u svojoj atomizaciji narušavaju cjelovitost organizma. Arsen osjeća prisutnost Drugoga u sebi te, posljedično, rekonfiguraciju i reidentifikaciju

¹⁷⁸ Sontag (1987: 27) piše da u književnosti veliku ulogu ima organ koji je zahvaćen bolešću te ističe da se pluća poistovjećuju s bolešću duše, što se u Arsenovu slučaju pokazuje istinitim. Pluća su, prema autorici, produhovljena, za razliku od organa poput debeloga crijeva koji se odnosi samo na tijelo.

vlastitoga tijela, primjetne, primjerice, u rečenici: "Izgledaše sam sebi nekaka umjetna karikatura; pajacl¹⁷⁹, sastavljen od komada njegovog tijela (...)" (isto: 98). U završnoj rečenici romana "Jer ja – nisam ja!" može se čitati upravo neprepoznavanje samoga sebe, desubjektivizacija, transcedencija subjekta, egzistencija dvaju subjekata unutar Arsena, u čemu je moguće prepoznati i problematiku (ne)stabilnosti, fluidnosti ljudskoga identiteta. Bolest na/u tijelu pokazuje se u Kamovljevu romanu težnjom da se izađe izvan sebe, a time i izvan svega – društva, sustavâ, zakona, života, pa se *kaljuža* može metonimijski izjednačiti psihom, a njezino *isušivanje* procesom (auto)analize.

Mijatović (2011: 59) govori da Arsen želi sâm sebi postati stranac, otuđiti se od društva, ali i sebe, odnosno "ispljunuti sebe iz sebe". Do svoje bolesti, kako autor piše, Arsen je bio unutar društva i društvene mase, no s pojavom tuberkuloze počinje se individualizirati; bolest ga odvaja od mase i okreće ga prema njemu samome: "Bolest me skupi oko sebe i stadoh studirati sebe. I otkrih bolest ne samo na prsima, nego u mislima, osjećajima, spolu... (...) Individualizirah se: odijelih se od društva, debata, uličnjaštva, veselica, koketiranja. I rekoh: ne znači li individuum bolesnika? Nije li bolest uvjet individualnosti? (PK2: 125). On postaje maska, glumac, hladnokrvni promatrač koji uviđa trenutak neprepoznavanja samoga sebe, tj. potpune ispražnjenosti od *ja*: "Sve je umrlo. Ni sebe ne upamtih. (...) Kad dođem na kraj, uzet ću ogledalo. (...) Pogledat ću se i neću se prepoznati¹⁸⁰" (isto: 161). Mijatović (2011: 78) nadodaje da iskaz "Ja nisam ja" zapravo odražava Arsenovo poricanje svoga *ja*, ali "ne zato da bi naglasio svoju odsutnost, već da bi potvrdio potencijalnost da ne bude Ja". To je vidljivo, na primjer, u Arsenovu iskazu: "(...) ne ću da budem ili točnije: ne da mi se" (PK2: 306).

Takva bezvoljnost prema sebstvu i životu karakteristika je tuberkuloznih bolesnika za koje Sontag (1978: 25) piše da iako su energični i strastveni, često im nedostaje vitalnost i životna energija. Vuković (2018: 106) u Arsenovu "Ja nisam ja" vidi potpunu dekompoziciju,

¹⁷⁹ Karikaturnost i amorfnost Arsenova tijela vidljiva je i u prikazu: "Bio bi prasnuo u smijeh da ne praskaše kostur, odšarafljen, bezglav, slobodan" (PK2: 102). Tijelo je označeno negacijom živoga organizma, svedeno na rastavljene dijelove kojima se osporava uopće egzistencija njegova tijela, a time i njega samoga. Isto se demonstrira i u sljedećem opisu: "Arsen ležao bez pravca. Bijaše to razmrskani organizam, kup dijelova porušene cjeline. I kad ga pridigoše, moradoše ga podržati. Kad je htio isprati lice, moradoše mu podići ruku. Jer svi ovi dijelovi, što sastavljaju nekad cjelinu, čovjeka, biće, bijahu sad svoji, rastavljeni, atomizirani. (...)" (isto: 97).

¹⁸⁰ Mijatović neprepoznavanje sebe u ogledalu povezuje s Maupassantovom novelom *Horla* koja se izravno spominje u *Isušenoj kaljuži*. *Horla* je biće koje je istovremeno *izvan (hors)* i *ovdje (la)* te kada glavni lik Maupassantove novele, u pokušaju vrebanja Horle, osjeća da mu netko viri preko ramena, okreće se te primjećuje da u zrcalu ne vidi svoj odraz, osjećajući da između zrcala i njega stoji nevidljivi Horla, dakle biće istodobno prisutno i odsutno. Autor (2011: 73) zaključuje da je Horla "ono što će ostati od čovjeka nakon što prestane biti čovjekom", odnosno da je glavni lik u ogledalu vidio sebe koji je prestao biti sobom. Mijatović Horlu potom primjenjuje na Arsena jer tvrdi da je njegov cilj ne biti sobom, postati ono što ostaje od Arsena kada prestane biti Arsenom, 'duša bez atributa': "U zdravlje duše bez atributa, gospodo! U zdravlje čovjeka koji prestaje biti živina... Maupassant ga se prepao i rekao: Horla!" (PK2: 152).

trenutak u kojemu tuberkuloza "paradoksalno spaja konstrukciju i dekonstrukciju subjekta, markirajući zonu neodlučnosti u području identiteta kojega hrvatsko buržoasko društvo želi normalizirati pod svaku cijenu". Nestabilnost identiteta Arsena Toplaka iz perspektive društvenoga cilja normalizacije pojedinaca poimala bi se stoga svojevrsnom prijetnjom i rizikom zajednici koja se teži ne samo održati već i multiplicirati, napredovati u populacijskom, ali i ekonomskom smislu (usp. Foucault 1982, 1994b, Synnott 1993, Turner 2008 i dr.). Bolest zato, u otklanjanju pojedinca od/iz zajednice, dovodi do pounutrenja subjekta koji se teži odvojiti od sebe i drugoga. I drugi i on postaju promatrači, gledatelji tijela koje prijete životu ili točnije opstanku unutar tijela, označenoga gubitkom-manjkom sebe i sebstva, npr.: "Nikšić ga podržavaše. Arsen bijaše kao odijelo, njegov pratilac ko štapina. (...) ... ko onaj, što ga drži za kapu i kreće konopcem¹⁸¹, a sva ta priroda, djevojke, rođaci, nebo i svemir, gledalac" (PK2: 98).

Prezentacija bolesnoga tijela u obliku određenoga gledateljskoga spektakla prisutna je na nekoliko mjesta u romanu, s naglaskom na negativan utjecaj prisutnosti takvoga tijela na druge. Jedan od takvih primjera jest prikaz odnosa članova Arsenove obitelji prema njegovu tijelu u bolesti. Arsen izjavljuje da njegova bolest obitelji predstavlja užas umiranja, tajnu života, neizvjesnost i smrt koja "na mrtvacu postaje živa realnost i ti je pipaš, osjećaš, vidiš i mirišeš" (isto: 102). Svoje tijelo u okružju obitelji naziva zaprekom za obitelj koja im "brani ulaz u zrak, svjetlo i sreću. I oni je žele odstraniti zaklinjanjem i grdnjom, zamišljanjem i djelom, mozgom i puti" (isto: 97). U potonjem je iskazan odnos prema tijelu koje postaje uteg, tijelu koje je društveno i ekonomski neučinkovito i teretno te ga se sustavno pokušava riješiti. Pokazuje se da sustavi trebaju zdrava tijela kako bi učinkovito funkcionirali i napredovali, a u čemu se bolesna tijela smatraju impotentnima za održavanje takvih ciljeva. Dapače, ona se poimaju poput parazitskih entiteta, smetnji koji sustave unazađuju, s prijetnjom i potencijom uništenja. U tom smislu Zlatar (2010: 131) piše da je bolest "kulturalna konstrukcija koja određuje socijalni život bolesnika" jer se bolest u društvu tretira neredom i neuspjehom te je zbog toga glavni cilj bolesnoga pojedinca vratiti funkcionalnost vlastitom tijelu kako bi se time

¹⁸¹ Razmrskanost i nemoć organizma, a istovremeno moć bolesti, prikazane su, primjerice, i u Arsenovu iskazu: "Opet se pokušah dići, ali sam znao da se pridići neću moći, da je moj organizam razrezan na komade, komadiće komada, atome, i da je sve to povezano koncem a ne živom energijom i da je zato nemoguće uspraviti se, krenuti i htjeti" (PK2: 284–285). Arsenovo tijelo izjednačeno je karikaturom čovjeka, neživim i nepokretnim lutkarskim obličjem čije dijelove koncem pokreće netko drugi – onaj nadmoćni (u ovom smislu zdravi) i pritom ga čini (polu)živim. Također, izraženo je da dekompozicija tijela utječe na dekompoziciju uma, duha, duševnoga stanja koje je u navedenom iskazu okarakterizirano gubitkom "žive energije", kao i u rečenici da "Arsen zaudaraše ko strvina, ali ne bijaše još mrtav, kretaše se ponešto, ali prestajao biti živ" (isto: 97). Takvo 'polu-bivanje' na granici života i smrti u skladu je s poimanjem tuberkuloze kao "patologije energije, bolesti volje" (Sontag 1978: 61–62), što se na kraju, napredovanjem bolesti u/na tijelu, očituje u totalnoj dekompoziciji Arsenove ličnosti.

vratila i društvena oznaka normalnosti. Nenormalnost bolesnoga tijela vidljiva je, na primjer, u prizoru Arsenova zamotana vrata nakon uklanjanja kvrge, kada Arsen komentira da omot na njegovu vratu smeta tuđim pogledima i nosovima. U tom se prizoru tuberkuloza može čitati metaforom društvene tjeskobe i nelagode u kulturi koja za cilj ima napredak, a ne degeneraciju. Iako se on lišavanjem kvrge osjetio pročišćenim, da nije više koji je bio, vizualni trag omota u tuđim pogledima i dalje stvara oznaku bolesti te označuje njegovo tijelo društveno neugodnim, neprihvatljivim, 'otpadnim'. Takva obilježnost (žigosanost) bolesnoga tijela upućuje da bolest nije samo aktivator "intenziviranog iskustva tijela, koje je u uvjetima normalnog funkcioniranja (uglavnom) nesvjesno" (Marot Kiš (2010: 667), nego postaje i "svjesnim aktivatorom formuliranja »slike o sebi (u svijetu)«" (isto).

Kokolari (2020: 267) Arsenovo otuđenje od društva dovodi u vezu s etimologijom riječi *tuberkuloza* (oteklina, kvržica) jer kao što tuberkulozna kvržica 'neprirodno' raste, tako i glavni lik postaje sve neprirodniji, abnormalniji u društvu. Odrednica društvene abnormalnosti, osim bolesti kao devijacije, očituje se u prikazu Arsenovih činova osporavanja društvenih dogmi, prilikom čega Arsen, prema Lugarić (2006: 205), "*nametnutu* zbiljsku izdvojenost kompenzira *odabranom* izdvojenošću". Vuković (2018: 104) nadodaje da su se metaforom tuberkuloze u hrvatskoj modernističkoj književnosti opisale "različite forme otpadništva", što ukazuje na individualizaciju i otuđenje bolesnoga pojedinca od društvene mase koja ga više ne percipira ravnopravnim članom zajednice. Autor (isto: 102) također piše da je hrvatsko civilno društvo kasnoga 19./početka 20. stoljeća (vrhunac epidemije tuberkuloze) bilo preplavljeno tjeskobom zbog mogućnosti nepopravljive štete zdravlja zajednice, koje je ključno za njezino postojanje. U skladu s tim, navodi (isto: 98) da je hrvatska moderna književnost kraja 19. stoljeća prezentirala tuberkulozu u obliku metafore društvene tjeskobe čija je funkcija bila indicirati duboku nelagodu hrvatskoga društva onoga vremena, isprovociranu širenjem tuberkuloze i njezinom mistifikacijom. Unutar prikazanoga buržoaskoga, kapitalističkoga društva stoga postoji određeni strah i nesigurnost iz kojih proizlazi opsesija zdravljem, zbog čega bolesna tijela nose oznaku devijacije, ekonomske neučinkovitosti i općenito izdvojenosti.

S obzirom na to, u romanu je ilustrirano da tjelesna devijacija i društvena stigmatizacija uzrokuju 'sužavanje' u sebe te, recipročno, udaljavanje od drugih, npr.: "Pričinjaše mu se sve zdravo i ugojeno nečim ravnodušnim i osjećaše antipatiju prema njima. On se od njih odalečivao, znajući da je suvišan u njihovu društvu" (PK2: 20). Suvišnost koja za sobom povlači izdvojenost pokazuje da proces etiketiranja tijela unutar društvenoga sustava rezultira formacijom i razvojem osjećaja sebstva i samoindetifikacije. Nije riječ samo o pogledu koji na temelju vanjskih obilježja razvrstava tijela na normalizirana i nenormalizirana, nego i pogledu

koji ulazi u tijelo, u samo biće i promatra funkcije njegova tijela. Budući da bolest, prema Foucaultu (2009: 115), "postoji samo u elementu vidljivog i, shodno tome, iskazivog"¹⁸², tijelo je ploha promatranja, stoga i čitanja, (re)identificiranja, upisivanja značenja iz perspektive onoga koji je u tijelu i onih koji to tijelo gledaju. U romanu se navedeno artikulira u prikazu međudnosa drugih i Arsenova bolesnoga tijela u tuđini i domovini. U tuđini mu se rađa nov osjećaj – neugoda zbog vlastite bolesti koju su izazvali tuđi pogledi na njegov zamotani vrat te izjavljuje: "Činilo mi se da niti u bližem kontaktu s tim ljudima ne bih mogao reći otvoreno ono što bih mirne duše rekao u sredini svojih sugrađana i znanaca: da sam naime skrofulozan" (PK2: 127–173). Bolest se prikazuje društvenom (i posljedično osobnom) neugodom te društvenim neprihvatanjem u kontekstu nepoznatih ljudi, dok se u obiteljskom i domovinskom okružju neugoda negira. U nastavku potvrđuje: "Bolest je stajala postajati nešto intimna, unutarnja, nešto sasma osobna u porodici, nešto posve porodična u domovini i nešto sasma narodna u tuđini" (isto: 173). Vlastiti osjećaj (bolesnoga) tijela, a posljedično i sebe, pokazuje se prijelaznom instancom koja uvijek ovisi o drugom, o čemu svjedoči i Arsenov iskaz u kojemu za sebe kaže da je "nešto prelazna, plazmatična i nejasna" (isto: 256), što prikazuje identitet kao promjenjivu, fluidnu i nikad dovršenu kategoriju (usp. Brooks 1993, Shilling 1993, Blackman 2008).

Arsen se gleda i vidi fizički raspad, neizvjesnost opstanka u postupnom propadanju vlastitoga tijela, što je srodno Sontaginu (1978: 5) poimanju tuberkuloze kao neumoljive i podmukle krađe života. Konstrukcija njegova tijela u bolesti obilježena je motivima degradacije, amorfizacije i dehumanizacije, tj. gubljenjem znakova normalnoga i postajanjem manjkom sebe. Na primjer (PK2: 186):

Slika bijelih kostiju u crnoj noći postajala sve jasnijom i strašnjom. Instinktivno se pogledah u ogledalu... »Ja ni nemam mesa na licu...« (...) Opipah kukove, stegna, leđa, prsa. »To su same kosti. I ruka je sama kost.« I kako je trenje mesa o meso moglo biti zamamno i slasno, tako me je ovo pipanje kostiju kostima udarilo nečim odvratnim, teškim, mrtvačkim. (...) I stadoh se opet gledati i tražiti jednu simpatičnu crtu na licu i opipavati tijelo. »Ništa!« (...) »Nema ni cjelova ni štipanja ni pljeskanja više... Nema mesa«.

¹⁸² Foucault (prema Crnić 2014: 362) u *Radanju klinike* iskazuje povezanost pogleda i promatranoga objekta u medicini, odnosno ističe da se ono što je vidljivo može čitati: "Između reči i stvari začet je novi savez, iz kojeg nastaju *videti* i *reći* (...) Oko postaje rizničar i izvor jasnoće; ima moć da iznese na svetlost dana istinu koju prima samo u onoj meri u kojoj ju je izrodilo". Iako govori o kliničkom pogledu na bolesno tijelo, pogledu se pridaje zadatak čitanja tijela kao teksta, skupa znakova i simbola, koji će 'izroditi istinu' o tijelu.

Prikaz kosturnosti Arsenova tijela simbolički je istovremeno proporcionalan i obrnuto proporcionalan s prikazom napretka bolesti – što je bolest transparentnija, Arsenovo tijelo sve više nestaje, a pritom njegova tjelesnost postaje sve prisutnija, 'izbočenija' u svom i tuđem pogledu. Takva reprezentacija tuberkuloznoga tijela odraz je sličnih prikaza i zapisa o tuberkulozi, na primjer, Lawlorova (2007: 5) u kojemu se ističe da tijelo u višim stadijima tuberkuloze postaje sve transparentnije: "Kako bolest napreduje, bolesnik postaje sve mršavijim te se postupno pretvara u kostura: usne su mu razvučene te pritom otkrivaju zube, očne su mu duplje naglašene, a kosti kao da izlaze iz mesa". Nastavno na motiv 'nestajanja' tijela, u romanu je predočeno da manjak tijela dovodi posljedično do rastvaranja Arsenove ličnosti; on sada i u vlastitom subjektu vidi *manjak* – označuje se apsurdnim, besmislenim i ništavnim, što se potom projicira i na njegovu okolinu: "To je najzad sve što mogu; jer ne mogu ništa. To je sve što hoću; jer neću ništa. (...) A što ja hoću, to i mogu. Tj. Ništa. Vi ste mi braća, znanci, prijatelji. Vi ste mi sve. Tj. ništa. (...) Ja tj. nisam ja. (...) Ja ne psujem više, ja nemam stila: ja nisam čovjek" (PK2: 321–322). Manjak se očituje i u motivu gubitka muškosti, spolne moći, prilikom čega se tjelesna impotencija pokazuje prijelaznom na impotentnost uma i karaktera do neprepoznatljivosti: "Analiza je rastvarala i slabila osjećaje i mišice; ja sam od dana u dan rastavljao elemente i postah tolerantan, plah u akciji i impotentan ljubiti i mrziti: 'Pogledat ću se u zrcalo i ne ću se prepoznati'" (isto: 198).

Tijelo je tako predstavljeno mjestom destruktivne analize i samoanalize gdje se, u Arsenovu slučaju, promatra postupno otuđenje i nestajanje subjekta te, u besmislu i apsurdnu života, stvaranje težnje za izlaskom iz vlastitoga *ja*; težnje da se ne bude više sobom: "Sebe više ne vidim. Živim izvan sebe (...) Zaboravljam na svoj »ja« i na druge individue (...)" (isto: 316). Brlek (2020: 95-96, 109) piše da tjelesnost, naglašena bolešću i deformacijama, "skreće Arsenu pozornost na svakovrsna ograničenja njegove utjelovljenosti", argumentirajući da roman zato završava izbavljenjem - od tjelesnosti, ali i fizikalnih zakona ("Zašto ne možemo padati – gore?", PK2: 320). Time se u iskazu "Ja tj. nisam ja", prema autoru, poentira "spoznaja ključnog razmaka iskustvenog i pripovjednog ja", odnosno da je identitet relacijska kategorija te da se Arsen kao subjekt "ostvaruje upravo svojim nestankom, stječući identitet odricanjem od svake identifikacije – pisanjem romana".

Bolest se, tjelesna i duševna, u *Isušenoj kaljuži* može promatrati figuracijom, u ovom slučaju metaforom 'uronjavanja' u psihi, prouzrokovanoga odnosom prema bolesti nastanjene u tijelu, ali i odnosom *ja – ne-ja* te *ja – društvo* u kojem se tijelo, istovremeno i psiha, osjeća abnormalnim, drugim. U tome se *ja* protagonist nezaustavljivo mijenja te, kako prikazuje roman, doživljava totalnu degradaciju: "Moje se biće stade s temelja mijenjati, izvlačiti,

revolucionirati; ja se najposlije oslobodih i posljednje dogme: života samoga kao dogodovština, iskustvo, borba i osjećaj. I ja sam potpunoma napustio afirmaciju moga individualizma u mom životu..." (...) Stadoh gubiti jednom riječi vanjske karakteristike svoga ja – postadoh beskarakteran: izgubih najprije za sebe život, onda stadoh gubiti sebe u životu (isto: 171). Prezentacija osporavajuće ličnosti Arsena Toplaka atribuirana je dolaskom bolesti, promjenom i zaokretom prema unutra, a što se odražava i prema van u prikazu 'samogubitka'. U tom procesu 'transformacije' vlastito se *ja* osjeća kao *ne-ja* ("(...) uvjeravah se s dana u dan da postajem i da jesam već drugi (...)", isto: 283). Na kraju romana 'drugost' se očituje u potpunoj razmrskanosti bića koje se više ne prepoznaje, iz kojega je izašlo njegovo *ja*, i čije je *ja* izašlo iz svega. Činom (ne)prepoznavanja sebe u nekom 'drugom *ja*' ("Smiješak nije moj. A ipak to sam ja!", isto: 322) pokazuje se da se bolest može sagledati metaforom borbe s vlastitim *ja* unutar koje se, u okviru Kamovljeva romana, promatra pojedinac koji se u tjelesnom propadu podvaja, razdvaja te konačno – dezintegrira ("Jer ja – nisam ja!", isto: 323). Tuberkuloza je, dakle, u *Isušenoj kaljuži* prikazana bolešću vlastitoga *ja*, stanjem koje se ne može prevladati, čime se tijelo potvrđuje plohom simboličkoga i metaforičkoga označivanja, tj. tekstualizacije kojom se tijelu pristupa kao tekstu iz kojega se uvijek čita odnos *ja – ne ja*.

3.4.2. Somatizacija bolesti psihe pogođene traumom

Iako je grč. *trauma* ozljeda nanescena tijelu, u psihoanalizi se interpretira ozljedom nanesenom umu. Trauma je katastrofični događaj koji se iskusio neočekivano, a budući da se u tom trenutku nije potpuno spoznao, uvijek se iznova ponavlja različitim fenomenima. Ona je "psihološki učinak patnje na pojedinca ili kolektiv" (Rothschild 2000: 141), patološko mentalno stanje uzrokovano određenim katastrofalnim događajem kojim se ozljeđuje psiha te stvara rana koja traži interpretaciju. Međutim, kako apostrofira npr. Hunter (2018: 80), u traumi su normalni sustavi referencije i označivanja poremećeni, stoga ona ostaje neizreciva, istovremeno praznina u umu i reprezentaciji. Korljan (2011: 414) također ističe da je trauma "po svojoj definiciji 'neiskaziva'; riječima je nemoguće opisati ono iskustvo koje je iza riječi, ono što nijedna riječ ne može iskazati u svojoj težini", pa su čitanje i interpretacija traume mogući upravo kroz simptome kao semiotičke sustave koji se uvijek očituju na tijelu, što traumu čini psihofizičkim iskustvom, ali i kulturalnim tropom. Odnosno, tijelo je ploha putem koje se interpretira svijet jer u/na sebi prima i odašilje signale, ali ako su u traumi tijelo i um 'odspojeni', postavlja se pitanje kako se onda može interpretirati svijet? (usp. Lalonde 2018). Povezanost, neodvojivost uma i tijela, koja je posebice izražena u traumi, ističe i Freud (1986: 155) za kojega

je traumatsko sve što probija zaštitu od podražaja: "Za živi organizam zaštita od podražaja gotovo je važniji zadatak od primanja podražaja; ona je snabdjevena vlastitom zalihom energije i mora prije svega nastojati da posebne oblike pretvaranja energije koji se u njoj događaju sačuva od izjednačujućeg, dakle razornog utjecaja prevelike energije koja djeluje u vanjskom svijetu". Freud traumu označuje iskustvom boli, oslobađanjem nezadovoljstva (*a release of unpleasure*), ali naglašava (prema Caruth 1996: 61–62) da se trauma ne odnosi na tijelo, već um koji ne može pobjeći od neugodnoga događaja. Caruth (isto:11) piše da "trauma opisuje porazno iskustvo iznenadnoga ili katastrofičnog događaja u kojem se odgovor na događaj javlja u često odgođenim, nekontrolirano ponavljanim halucinacijama i drugim intruzivnim fenomenima".

Traumu dakle uzrokuje šok koji djeluje slično tjelesnoj prijetnji, ali je zapravo kočnica u umskom doživljaju vremena jer je prijetnja u umu prepoznata jedan trenutak prekasno. Ona nije uzrokovana samim događajem, već nepripremljenošću uma na opasnost. Taj nedostatak iskustva prijetnje postaje tada temelj prisilnih ponavljanja traumatičnoga događaja, čime se potom uvijek iznova preživljava trauma. Rothschild (2000: 36) piše da doživljena trauma, kao psihobiološko stanje, nastavlja ometati vizualnu, auditivnu i/ili somatsku stvarnost svojih žrtava koji uvijek ponovo proživljavaju životno-ugrožavajuća iskustva, reagirajući pritom kroz um i tijelo kao da se ti događaji i dalje odvijaju. Kurtz (2018: 3) također ističe karakteristiku kočnice u umu te ponavljanja traume kada ju definira kao "događaj koji je toliko snažan da se ne može normalno procesuirati u trenutku kada se dogodi, tako da je sjećanje na nj učinkovito blokirano, ali se vraća progoniti žrtvu sve dok se s navedenim događajem ne suoči na odgovarajući način". Opstanak je omogućen posljedično u obliku simptoma koji zapravo oponašaju traumatski doživljaj i vraćaju pojedinca na mjesto njegove nesreće, što može uzrokovati destrukciju.

Mimetičko poimanje traume Leys (2000: 298) opisuje oponašanjem traumatičnoga događaja, tj. uranjanjem žrtve u traumatski doživljaj. S druge strane, antimimetičko poimanje traume podrazumijeva da je subjekt distanciran od traumatskoga doživljaja, no može ga prenijeti drugom. Freud (1986: 140) također traumu opisuje mimetički, kao prisilu na ponavljanje različitim oblicima oponašanja traumatskoga doživljaja, što istovremeno uzrokuje ugodu, pa u simptomima i patnji subjekti uvijek crpe određeno zadovoljstvo. Trauma je stoga istovremeno preživljavanje i destrukcija, a svijest pojedinca pokušava opstati kroz različite simptome prisilnih ponavljanja.

Lacan traumu označuje susretom sa žudnjom Drugoga u procesu postajanja subjektom. Bruce Fink u djelu *Lakanovski subjekt* (2009) piše da se subjekt, kojemu nedostaje postojanje, sastoji od odnosa prema žudnji Drugog ili položaja usvojenoga s obzira na tu žudnju. Ona ga

fascinira, ali ga istovremeno i preplavljuje ili revoltira. Dakle, dijete želi da ga roditelji priznaju vrijednim njihove žudnje, no ona je i opčinjavajuća i smrtonosna. Subjekt tada pomoću fantazmi pokušava zadržati razmak od opasne žudnje te balansira između privlačnosti i odbojnosti. Fantazma je zapravo prijanjanje subjekta uz *objekt (a)*, oznaku žudnje Drugoga, čime se postiže osjećaj cjelovitosti, ispunjenosti i uzbuđenja koje je izgubljeno prekidom jedinstva majka-dijete. Međutim, susreti s *objektom (a)*, tj. žudnjom Drugoga, traumatski su doživljaj *jouissance*, doživljaj užitka/boli. Odnosno, trauma je smještena u uzroku žudnje koji istovremeno pričinja užitak, ali i bol koja nas podsjeća na manjak cjelovitosti.

S perspektive efekata uzrokovanih traumom, Freud (1986: 140) razlikuje strepnju i prepast, gdje je strepnja obilježena očekivanjem opasnosti i pripremanjem na nju, čak i kada je ona nepoznata, a prepast stanjem pojedinca u opasnosti na koju nije bio pripremljen, a u kojoj je posebno naglašen moment iznenađenja. Dok strepnja priprema pojedinca na stvarnu traumu i tako ga od traume štiti, prepast ga psihološki fiksira za nju. Upravo se strepnja i prepast može promatrati u konfiguraciji mnogih Kamovljevih protagonista koji su ili pogođeni traumama koje se događaju izravno njima (potres, izbijanje vlaka iz tračnica) ili traumatičnim događajem uzrokovanim Drugim (smrt sestre, prijatelja, umiruće tijelo oca).

Traumatični se događaj dakle, iako neiskaziv, može osloviti figurativnim jezikom književnosti kroz proces simboličke reprezentacije. Farrell (1998) traumu označuje kliničkim konceptom (iskustvo ozljede/povrede) i kulturalnim tropom (tumačenje kao način ovladavanja traumom) te ističe povezanost bolnoga doživljaja i njegove interpretacije ("Ozljeda zathijeva interpretaciju", isto: 7). Klinički aspekti traume (simptomi) tako dobivaju figurativnu dimenziju koja je podložna tumačenju, tj. traumatska rana može se tretirati tropom ispunjenim značenjem, stoga se kroz književni tekst može pristupiti njezinu čitanju na temelju tragova i učinaka traume koji su zapravo uvijek utjelovljeni. U Kamovljevu su opusu prikazi tijela obilježenih traumom najčešće atribuirani simptomom nekontroliranih poriva čija je svrha zaborav ili bijeg od iskustva traumatičnoga događaja. U tom je kontekstu um, opterećen traumom, predočen teretom tijelu koje pritom postaje ploha neuroza i neurotičkoga ponašanja u kojima se oslikavaju ponavljajući procesi 'preživljavanja traume'. Neprestano preživljavanje traume ističe i npr. Lalonde (2018: 205) koja piše da preživjeli mora proraditi "ne samo originalni traumatski događaj nego i traumatsko iskustvo koje se posljedično odvija u tijelu i mozgu".

Navedeno se može promatrati u Kamovljevu opusu gdje se nošenje s traumom i njezinim posljedicama prezentira u obliku žudnje za vraćanjem izgubljene cjelovitosti sebstva, a gdje se u toj novostvorenoj žudnji kao simptomu odvija ponovno preživljavanje traumatičnoga događaja. Tijelo je prikazano poprištem unutarnje borbe uma s traumom te

istovremeno instrumentom olakšanja u vidu zaborava koji je omogućen uranjanjem u tjelesno. Slijedom toga, prikazi seksualnih poriva glavnih protagonista mogu se interpretirati traumatskim učincima čija je svrha nadjačati ozlijeđeni um postizanjem zadovoljstva u tijelu. Tijelo se pokazuje prostorom mogućnosti ostvarivanja kontrole izgubljene unutar traumatskoga događaja, pa se, primjerice, u prizorima sadističkih činova tjelesnoga kažnjavanja 'inferiornih' bića poput žene u noveli *Sloboda* i drami *Tragedija mozga* ili psa u noveli *Potres* može promatrati prezentacija rada traume. Posttraumatski simptomi funkcioniraju dakle na razini figure koja traži tumačenje te se predočuje da se kroz somatizaciju traume, somatsku memoriju traume, tijelo može tekstualizirati i čitati kao jezični sustav označenika i označitelja svijeta koji okupira. Lalonde (2018: 205), na primjer, navodi da opisivanje traumatičnoga iskustva "provocira uspomene koje su uvijek popraćene fiziološkim i fizičkim reakcijama", tj. ukazuje da su učinci traume uvijek iskazani na tijelu, čime se omogućuje čitanje i interpretacija tih traumatskih učinaka u obliku simptoma.

Budući da je trauma događaj koji se zapravo dogodio/događa umu, Kamovljevi su protagonisti obilježeni neprestanim traženjem načina poništenja traumatičnoga događaja. Trauma uprizoruje i konstantno podsjeća svijest na smrtnost te se prijetnja smrti i strah koji proizvodi pokušavaju nadjačati upravo činovima u tijelu ne bi li se njegovoj 'rascjepkanosti' vratila cjelovitost. Tijelo je zato preplavljeno neurotičkim simptomima kao zamjenama onoga što subjektu nedostaje, što se pokazuje mjestom gubitka vlastitoga sebe. Lugarić Vukas (2016: 232), govoreći o činu svjedočenja o traumi, ističe da traumatični događaji ne mogu biti iskazani, o traumi se ne može govoriti jer je ona nešto izvanjsko subjektu, odnosno "da bi svjedočio, mora postojati Ja koje svjedoči, a upravo traumatično iskustvo lišava subjekta osjećaja cjelovitosti vlastitog Ja". Autorica (isto: 236), iz studije Shoshane Felman *Pravno nesvjesno. Suđenja i trauma u dvedesetom stoljeću*, navodi primjer nemogućnosti svjedočenja o traumi u slučaju K-Zetnikova padanja u nesvijest tijekom svjedočenja Eichmannu koji je tim činom izrazio nesposobnost govorenja o traumi. Njegovo je tijelo posvjedočilo ono što se nije moglo izgovoriti, pri čemu jezik tijela, tjelesne reakcije ukazuju da tijelo ima sposobnost svjedočenja "onkraj kognitivnih granica svjedokova govora"¹⁸³. Rascjepkanost *ja* vidljiva je u činjenici da se subjekt koji se pojavljuje nakon traumatičnoga događaja poima potpuno novim subjektom, a ne transformacijom staroga.

¹⁸³ Lugarić Vukas (isto: 235) navodi primjere veterana Afganistana koji su hodali pogrbljeno te iz djela *Dječaci od cinka* donosi ulomak u kojemu frizerka nekoliko puta časniku ponavlja pitanje *Kako je u Afganistanu?* jer bi mu se svaki put na to pitanje kosa digla pa bi ju ona mogla lakše ošišati. Navedeni primjer ističe kako tijelo upućuje da postoji značenje koje svjedok ne može artikulirati.

U skladu s napisanim, konstrukcija Kamovljevih protagonista obilježenih traumom atribuirana je stvaranjem novoga, 'traumatskoga ja'. Tako se Aleksija Bosnić 'Bitanga' zbog traume potresa "ne prepoznaje", pripovjedač novele *Sloboda* u traumi očeva umiranja za svoje ja kaže: "Sastojine su tako blijede, sićušne, svakidašnje, tako nemoćne, kukavne i bezvoljne" (PK1: 449), a u noveli *Žalost* gubitak sestre označuje se gubitkom vlastitoga sebstva. Promjena u jastvu može se promatrati i u noveli *Potres* koja donosi prizore metamorfoze pripovjedača u krvoločnu ličnost zbog straha od smrti, u noveli *Katastrofa* mnogi su likovi označeni traženjem tragova vlastitoga ja prije traume putem odjeće i tjelesnoga identiteta, a ličnost Drage iz drame *Tragedije mozgov* označena je gubitkom vlastitoga sebstva do te mjere da preuzima ličnost umrloga prijatelja Marija. Reprezentacija traume iskazana je prikazima preslikavanja neravnoteže uma na samo tijelo, pluhu stvaranja dotad protagonistima nepoznatoga identiteta. U postupcima oblikovanja tijela istaknuti su stoga procesi istovremenoga ostvarivanja potencije (kao nadomjestka izgubljenoga u traumi) i gubitka potencije (primjerice Drago koji je opisan "brutalnim" i "slabim kao bolesnik"). Unutar prezentacije takvoga razdora u/na samom tijelu kao književnoj figuri očitavaju se neuravnotežene ličnosti koje gubitak vlastitoga sebstva pokušavaju nadopuniti 'viškom sebe', tj. 'izlaskom iz sebe' kao sredstvom bijega i zaborava traumatičnoga doživljaja. Prikazat će se da se bijeg/zaborav prividno ostvaruje u području nagona (erosa ili thanatosa) kojima se postiže traumom oduzeto zadovoljstvo u vlastitom tijelu.

Odrednica zapriječenosti libidinoznoga zadovoljenja traumom u opisima Kamovljevih subjekata često je predočena u obliku činova tjelesne agresije, nastale upravo zbog frustracije libida. Fromm (prema Senković 2007: 61) navodi da se kod Freuda prepoznaju tri oblika agresivnosti: 1) Impulsi okrutnosti, neovisni o seksualnosti, koji se temelje na nagonima samoočuvanja; njihov je cilj prepoznavanje stvarne opasnosti i obrana protiv napada; 2) Destruktivnost kod koje je požuda u podlozi činova uništavanja i mučenja, koji su kombinacija seksualne požude i neseksualnoga nagona smrti (sadizam); 3) Agresivnost bez ikakvoga seksualnoga cilja, ali gdje je zadovoljavanje instinkata praćeno visokim stupnjem narcisoidnog uživanja jer dozvoljava egu da ispuni svoje stare želje za svemoći. Sva tri oblika mogu se promatrati u prikazima tijela određenih Kamovljevih likova, pa se tako, npr., u noveli *Potres* prezentira ličnost obilježena požudnom destruktivnošću prema psu, u noveli *Sloboda* destrukcijom prema ženskom tijelu, u drami *Tragedija mozgov* u opisima tijela protagonista Drage i Đure primjetni su impulsi okrutnosti u podlozi instinkata očuvanja, dok je u noveli *Žalost* prikazana reprezentacija ličnosti koja traumatičnim gubitkom voljenoga objekta postaje 'opterećena' melankoličnim obezvređivanjem svojega ja (autoagresijom) te narcisoidnom žudnjom za tuđom pažnjom. Potonje oslikava tumačenje traume kao okidača neurotičkih

ponašanja nastalih potiskivanjem nagona koji imaju za cilj (nesvjesno) zadovoljiti upravo nagon koji je potisnut.

Trauma podrazumijeva fiksaciju ili blokadu (Fink 2009: 31) zato što podražaji uzrokovani traumatskim iskustvom često fiksiraju bolesnika na određeni traumatski trenutak prošlosti na koji se stalno vraćaju. Smisao takvoga vraćanja na mjesto traumatskoga događaja jest težnja uma da pokuša ponovo proživjeti traumu, ali na drugačiji način. Preživljavanje traume zato je neprestana potreba ponavljanja nasilnih događaja, što može uzrokovati destrukciju subjekta koji ne može učiniti ništa osim nanovo proživljavati traumatski događaj. Analiza književne reprezentacije tijela u ovom će se dijelu rada usredotočiti dakle na interpretaciju učinaka i mehanizama traume koji su opisani u psihoanalitičkim teorijama i studijama traume, čime će se pokazati da se kroz koncept tijela u Kamovljevu opusu mogu čitati reprezentacije osobnosti, ličnosti kakve je moguće pronaći unutar psihoanalitičkih teorija ondašnjega, ali i sadašnjega vremena.

Slijedom navedenoga, u Kamovljevim djelima autobiografskoga karaktera, o kojima će ovdje biti riječ, učinci traume prezentirani su, srodno psihoanalitičkim teorijama u kojima je "reprezentacija traume istodobno i njezin simptom" (Mijatović 2009: 147), u obliku simptoma kojima se oponaša traumatski doživljaj. Stoga će se analiza književne reprezentacije tijela ovdje usredotočiti na reprezentacije ličnosti u kojima se uočavaju oni mehanizmi rada traume opisani u teorijskoj psihoanalizi. Jedan od takvih istaknutih mehanizama u Kamovljevim tekstovima jest, primjerice, sadizam, ilustriran posebice u novelama *Potres* i *Sloboda* kao vid postizanja užitka u tuđoj boli, a koji se unutar traume prezentira potiskivanjem traumatskoga događaja prilikom kojega je užitak izgubljen. U prikazu katastrofičnoga događajem poput potresa u istoimenoj noveli ili očeva umirućega tijela u noveli *Sloboda* mogu se promatrati mogući učinci traume na um/tijelo reprezentirani konfiguracijom ličnosti obilježene činovima agresije kojima se teži potisnuti traumatski doživljaj, no zapravo ga se simptomima, koje Freud (1917: 278) označuje proizvodima potiskivanja, neprestano oponaša. Simptomi, utjelovljene psihičke rane, funkcioniraju kao izrazi/figure traume koja je u svojoj srži neprikaziva i neizreciva te izmiče interpretaciji, što pokazuje da je kroz tijelo moguće jezično 'pohraniti' traumu. Na primjer, trauma katastrofičnoga događaja iskakanja vlaka iz tračnica¹⁸⁴, opisana u noveli *Katastrofa*,

¹⁸⁴ Kurtz (2018: 4) o vlakovima piše kao simbolu modernosti, ali i traume jer su u mnogim željezničkim nesrećama obični ljudi bili izloženi tzv. "željezničkom udaru" – pojavi u kojoj bi naizgled neozlijeđena osoba kasnije prijavila živčane simptome koji bi se ponavljali mjesecima, čak godinama poslije. Traumatski učinci su se pritom podlijegali interpretaciji liječnika, što iskazuje da se razumijevanju traume može pristupiti kroz tumačenje njezinih simptoma koji funkcioniraju kao označiteljski sustavi, tj. može ih se jezično uobličiti te, stoga, čitati. Iz *Iskopina* Nikole Polića (1956) saznajemo da je Kamov doista preživio iskakanje vlaka iz tračnica zbog bure, na relaciji Knin – Split, kod Klisa te se spasio iskočivši kroz otvoreni prozor na stropu, prilikom čega je ogrebao ruku i dobio

osvjedočena je ilustracijama različitih traumatskih učinaka iskazanih putem reprezentacije tijelâ pogođenih traumom. Somatizacija traume i njezinih afekata u navedenoj se noveli predočuje, između ostaloga, u prikazu tijela lika Pankracija, obilježenoga činovima oponašanja šokantnoga događaja: "Smijao se, ali usne mu bijahu uske, suhe, blijede. Smijao se i gledao kao da je nenadano došao iz tmine u svjetlo ili kao da ga je nešto nenadano probudilo" (PK1: 373), ili u primjeru: "Pankracije je rupcem otirao cipele i hlače. Zovnuh ga. On se nije odmah odazvao; prije je isprašio šešir, dao mu formu i čas stao ko pred ogledalom" (isto: 374), gdje su simptomi traume predstavljeni činom simboličkoga čišćenja tragova traumatskoga događaja, odnosno pokušaja povratka u doslovnu i metaforičku formu *'ja prije traume'*.

Oblikovanje lika Pankracija obilježeno je i ponavljajućim govornim činovima, tj. neprestanim ponavljanjem priče o jajima ("Pankracije je opetovao do dosade svoju komediju o jajima (...)", isto: 376; "(...) Pankracije koji još i danas pripovijeda pun zanosa i cinizma, kako je iz komedije razbijao jaja", isto: 377), koja se također može interpretirati kanalom povratka u *'ja prije traume'*, vraćajući se konstantno u trenutak komedije nasuprot tragediji koja se ne uspijeva procesuirati. Nadalje, kako tekst navodi, Pankracije navedeni događaj prepričava, "gotovo izvan sebe", čime se asocira postojanje novoga *ja*, oblikovanoga traumom. Prezentacija ličnosti koja ponavljanjem priče pokušava ublažiti traumatske učinke srodna je teorijama o traumi koje u pripovijedanju prepoznaju načine nošenja s traumom, kao i to da ponavljanja "iako katarzička, sugeriraju nerazriješeni šok" (Hartman 1995: 543). Npr. Ganteau i Oneka (2014: 2) navode da pripovijedanje/pričanje pomaže osobi primjereno izraziti traumatski događaj jer jezik služi kao supstitut za radnju te pomoću jezika efekt traume može biti gotovo jednako 'oslobođen'. Također, prema Brison (1999: 41), sebstvo je konstruirano narativnim uspomnama (*narrative memory*), tj. subjekt je priča ispričana sebi, sastavljena od sekvenca narativnih uspomena, koje se u slučaju traume prekidaju jer trauma "poništava sebstvo razbijanjem narativa koji je u tijeku". Pričanjem se trauma 'izbacuje van', ona se mora 'proživjeti' kako bi započelo ozdravljenje, što prepoznaje npr. Laub (1995: 63) koji piše da preživjeli ne trebaju "preživjeti samo kako bi mogli ispričati svoju priču", nego trebaju "ispričati svoju priču kako bi preživjeli". Tijelo se u primjeru Pankracija pokazalo stoga plohom čitanja istovremeno tragova traume te tragova 'originalnoga *ja*', a navedeno se u noveli iskazalo i reprezentacijom ličnosti koja pomoću odjevnoga predmeta pokušava amortizirati fizičke i psihičke rane metaforičkim vraćanjem u *'ja prije traume'* (PK1: 374):

za nju odštetu od 500 kruna. Osim toga, tu je svotu, izjednačenu jednogodišnjom plaćom pučkoškolskoga učitelja, potrošio za dva dana u Splitu, kao i pripovjedač novele, stoga se *Katastrofa* može sagledati reprezentacijom traume autobiografskoga karaktera.

Tu mi se približi čovjek. (...) Ruke su mu bile blatne, nos mu je visio; lice puno grešpa, krvi, krasta, zemlje i sline. (...) Onda čuh slabi i hrapavi glas: htio je da mu svežem kravatu. Ja učinih bez čuđenja; dapače se začudih kako nisam mogao shvatiti odmah da tome čovjeku, kojemu nos visi na tankoj niti kože i tmasta, krvava, slinasta zemlja poput lijepa drži na okupu brkove, trepavice i lice - da tome čovjeku kravata ne stoji, kako se pristoji. On mi je kretom zahvalio i izgubih ga s vida.

Prezentacije činova kojima se traumatski efekti pokušavaju umanjiti, oprimjerenih i u raznovrsnim studijama o traumi, pokazuju da u traumi dolazi do podvajanja subjekta, jaza između staroga i novonastaloga *ja* koji je prisiljen uvijek iznova preživljavati traumu označenu prijetnjom opstanku. Npr. za Freuda (prema Caruth 1996: 60) trauma je "mehanički potres i nesreća koja predstavlja opasnost životu", prilikom čega se stvara neuroza kao "ponovno preživljavanje događaja kojega se ne može zaboraviti ili pustiti" (isto: 2). Novostvoreni subjekt u tom kontekstu pokušava učinke traume savladati ne bi li se vratio u svoje staro *ja*, međutim, ono je nepremostivo izmijenjeno traumatskim događajem. Slično primjećuje i Žižek (2014: 152) koji, pišući o neuronskoj traumi, navodi da nastajanjem novoga subjekta, proizvedenoga u traumi, "preživljavaju mnogi tragovi životnog narativa staroga subjekta, ali su potpuno rekonstruirani, iščupani iz svog predašnjeg horizonta značenja i upisani u novi kontekst". Traumatski učinci tako neprekidno oponašaju traumu i primoravaju subjekta na opetovno preživljavanje događaja koji označuje prijetnju njegovoj egzistenciji, čime se demonstrira nesavladivost traume, odnosno da, kako ističe Herman (1992: 211), "razrješenje traume nikada nije konačno; oporavak nikada nije potpun".

U noveli *Potres*, u prizorima sadističkih činova prema psu, učinci traume predočeni su prikazom pripovjedačeve žudnje prema potiskivanju straha od smrti, u čemu agresivni činovi 'ubijanja' psa kao vjesnika potresa asociraju imitaciju agresije¹⁸⁵ doživljene unutar katastrofičnoga događaja kao prijetnje smrti (PK1: 393–394):

Zalajao bi pokadšto (...) ali meni je bilo kao nikada prije da mi pas čita smrtnu osudu. I kad bi lajao, ja sam ga lemao. (...) Pas nas je zaokupio. Izbismo ga na mrtvo ime. Ja sam ga udario nogom i okrvario mu

¹⁸⁵ U svojim je najranijim djelima Freud (prema Blažević 2016: 5) podrijetlo agresije tumačio odgovorom na frustraciju libidnoga nagona, no kasnije je nagon smrti suprotstavio erosu (u koji je objedinio nagone samoodržanja i libido), tj. agresiju je označio sadržajem nagona smrti. Nagon smrti (prema Skledar 2007: 205) povezo je s prisilom ponavljanja potisnutih sadržaja s jedne strane te destruktivnosti s druge, kao osnovnim reprezentantima toga nagona. Skledar (isto: 206) objašnjava da se Freudov nagon smrti "djelomično izražava kao nagon destruktivnosti vanjskoga svijeta i bića u njemu (pa i vlastitoga), što se potvrđuje dvojakom agresivnošću – sadizmom i mazohizmom. (...)".

zub. Bio sam spreman izmrcvariti ga, ubiti ga ko - psa! Od straha postadoh krvoločan; udarah ga s pohotom. I kad bi zacvilio, uživah: jer to mi je dokazivalo da cvili od boli, ne od slutnja...

U navedenom odlomku može se prepoznati reprezentacija ličnosti obilježena žudnjom za ostvarivanjem ili vraćanjem kontrole, ali istovremeno za postizanjem užitka ("(...) udarah ga s pohotom. I kad bi zacvilio, uživah (...), PK1: 394), koji je zapriječen paranoičnim strahom pred prijetnjom smrti. Stoga se u prizoru 'ubijanja smrti' u naličju psa, oblika obrambenoga mehanizma, može prepoznati nagon za samoodržanjem, tj. nagon očuvanja organizma čije je nastojanje, prema Skledar (2007: 205), "da obrani svoj put prema smrti, svoj vlastiti način umiranja". U tome je vidljivo da je analizom književne reprezentacije tijela moguće pristupiti čitanju traume i njezinih učinaka koji, u ovom slučaju, potvrđuju psihoanalitičku definiciju traume kao ozljede nanesene umu, no čiji su simptomi uvijek somatizirani.

Somatizaciju simptoma spominje npr. Rothschild (2000: 38) koja, pišući o psihofiziologiji traume, navodi da se u srži PTSP-a nalazi somatski poremećaj jer su oni koji od njega boluju preplavljeni tjelesnim simptomima karakterističnim za pretjerano uzbuđenje doživljeno tijekom traumatskoga događaja. Autorica (isto: 116–117) također navodi da mnogim PTSP pojedincima nedostaju eksplicitne informacije koje su potrebne kako bi se dobio smisao vlastitih somatskih simptoma, od kojih su mnogi implicitna sjećanja traume. Odnosno, ističe povezanost doživljene traume i tijela, točnije tjelesnih osjeta (*bodily sensations*) čije osvješćivanje, naracija i tumačenje ponovo pojedince vraća u vrijeme traumatskoga događaja (*osjeća se* kao da se događa sada). Dakle, eksternaliziranjem traume tijelo nudi mogućnosti interpretacije njezinih simptoma, potvrđujući da je tijelo tekst koji je uvijek i znak vremena, razdoblja kojim je okupirano i na temelju kojega biva interpretiran.

U opisu katastrofičnoga događaja potresa koji donosi novela *Potres* tijelo se opisuje iz dviju perspektiva: a) tijelo kao ploha straha (strepnje i prepasti) prouzrokovanog traumom i b) tijelo kao ploha zadovoljstva. U oba slučaja tijelo je portretirano instrumentom maskiranja traumatičnoga događaja te ostvarivanja kratkotrajnoga užitka. Međutim, ekvivalentno psihoanalitičkim teorijama (npr. Caruth 1996), predloženo je da trauma proizvodi simptome koji neprestano oponašaju traumatski doživljaj, što je u ovoj noveli iskazano opisom agresivne ličnosti pripovjedača koji destruktivno ponašanje usmjerava prema psu u obliku simboličke recipročnosti agresije potresa. Istu recipročnost čini, primjerice, lik majke u noveli *Sloboda* koja agresivnim činovima nad psom oponaša traumatski događaj muževa tjelesnoga raspada pod utjecajem raka i tijela u krvavim ranama u obliku žudnje za okrvavljenjem tuđega tijela: "Majka je izbila pseto do krvi, jer se je napilo očeve..." (PK1: 437). Nadalje, oponašanje

dogadaja katastrofe potresa prezentirano je i prikazom seksualne ekstaze pripovjedača sa sluškinjom u obliku simboličke trešnje ili prskanja tijela (recipročno prikazu raspršenosti pripovjedačeva mozga), besanice koja neprestano ponavlja strepnju i strah, ili šale, smješkanja kao obrambenoga mehanizma kojim se, u pokušajima negiranja straha, zapravo vraća na sâm traumatski doživljaj (npr. "Stao se smijati. Mi s njim (...) Mi se smijismo (...) Grohotasmo (...) Ali i u meni i u svima bila je ista nesređenost i protuslovlje: strah u dubini koji je logično iskazivao kuražu na površini. - Svako junačenje nije no oprava, u kojoj bojazan oblači svoje neukusne i mršave forme (...)", PK1: 391).

Upravo se u raspadu obrambenih mehanizama, koji se pokazuju nedostatnim i manjkavim, može čitati tjelesna reprezentacija traume koja se razotkriva uvijek tek naknadno u simptomima. William James (prema Kurtz 2018: 3) slikovito je označio traumu u obliku *trna u duhu*, izjednačivši ju sa "stranim objektom koji se zaglavi u psihi, poput rane koja je prekrivena i učinjena nevidljivom, ali koja se nastavlja gnojiti i uzrokovati probleme". Međutim, iako je trauma neiskaziva ozljeda uma, njezini učinci bivaju vidljivima u obliku simptoma koji o prisutnosti traume 'govore' pomoću tijela. Na primjer, u noveli *Potres* traumatski učinci prikazani su u obliku žudnje za postizanjem zaborava traumatskoga događaja tjelesnim činovima ostvarivanja (traumom izgubljenoga) zadovoljstva. Zbog karakteristike simptoma da uvijek vraćaju pojedinca na traumatski događaj, trauma se u različitim pristupima traumi označuje "emocionalnim bremenom" (Korljan 2011: 416) ili vrstom "nervnog šoka" (Page 1892: 33) koji indicira da je trauma više "poremećaj funkcije i dinamike živčane ravnoteže ili tonusa nego strukturalno oštećenje bilo kojega tjelesnoga organa" (isto). Nastavno na potonje, Mijatović (2009: 158) navodi da u doticaju s traumatskim doživljajima "psihički mehanizmi reagiraju zamjenom šoka s doživljajima koji ublažavaju njihov traumatski naboj". Iz navedenoga je vidljivo da se trauma poima događajem koji uvijek donosi poremećaj u umu/tijelu te čiji se učinci pokušavaju različitim mehanizmima savladati ili barem ublažiti.

U noveli *Potres* reprezentacija tijela pogođenoga traumom obilježena je motivima nekontroliranih nagona usmjerenih prema postizanju užitka radi stvaranja efekta trenutnoga 'nestajanja' i oslobađanja od novonastaloga *ja*. Potonje je iskazano, primjerice, u sljedećem prikazu odnosa pripovjedača sa sluškinjom (PK1: 392):

Živeći ovako zatvoren, među istim zidovima, s jednim strahom, postojah sve ukočeniji i jedino me je trešnja proganjala. Zato sam počeo štipati sluškinju. Verao se po kuhinji, zapinjao o njezine noge, hvatao joj ruke. Ja sam morao naći jedan drugi, jaki događaj koji će umanjiti trešnju; i drugu misao koja će

paralizovati onu noć, šumljave i valova zidnih; i drugu bojazan koja će potisnuti u kraj onu nenadane smrti, pasjeg laveža i tajanstvenih pogleda. Zato me je stala sluškinja zanimati i zaokupljati (...).

Tijelo je u izdvojenom primjeru označeno plohom mogućnosti ostvarivanja zaborava¹⁸⁶ katastrofičnoga događaja (kao i u primjeru: "Sluškinja je otkazala i otišla kući. (...) ... žalio sam za svojom ljubavi u kojoj bih mogao odahnuti i zaboraviti", PK1: 394) koji se uronjenošću u tijelo i tjelesno pokušava, kako se i u tekstu poetira, *paralizirati*¹⁸⁷. Seksualni čin prezentiran je prepuštanjem tijelu, tj., recipročno, poništavanjem misli o prijetnjama smrti, pa je u potenciranju erosa¹⁸⁸ ilustrirana žudnja za povratkom izgubljenoga zadovoljstva. Užitak u tijelu sluškinje potenciran je i jezično u formi atribucije njezina tijela motivima hrane ("prsti zalijepljeni tijestom"; "nos napudran brašnom"; "usne pune sladora i čokolade"; "slatka, tečna i sočna usta"; "topla kao krušac"; "sise cvičahu kao da se jabuke prže u vinu"), čime se tijelo sluškinje može tumačiti metaforičkom hranom-užitkom ispaćenoga uma. U tom smislu 'konzumacija tijela' donosi ekstazu u užitku osjeta te trenutno poništenje prijetnje smrtnosti kojom je obuzet um. Međutim, iskazano je da iako je pripovjedačev pogled označen seksualiziranošću, a cijelo tijelo izvorom strasti i užitka, um je i dalje obuzet strahom, stoga i seksualni čin sa sluškinjom stvara novi strah – od nenadane trudnoće. Dijete koje bi moglo nastati (a kasnije doista nastaje) nova je paranoja kao simptom traume jer i vanbračno dijete, poput događaja potresa, narušava dotad uspostavljeni život i ravnotežu te donosi poremećaj. Demonstrirani traumatski učinci kojima se iznova oponaša trauma oslikavaju gubitak kontrole nad umom i tijelom, o čemu je u svojim radovima o traumi pisala Caruth (1996: 60–62) općenito ističući da se trauma uvijek vraća protiv volje onoga u kojem obitava i neprestano proganja onoga koji ju je preživio, a prilikom čega se stvara paradoks u kojemu "preživjeli postaje beskrajni dokaz nemogućnosti življenja". Također, autorica naglašava da trauma zaobilazi

¹⁸⁶ Težnja prema zaboravu katastrofičnoga događaja unutar ostvarivanja užitka, osim u prikazima sadizma nad psom i odnosa sa sluškinjom, oslikana je i prikazom destruktivne osobnosti pripovjedača usmjerene prema vanjskom svijetu (nakon saznanja da je sluškinja trudna s njegovim djetetom): "A onda majka, škandal, poštenje i lopovluk – sve se je to stalo ritati u mome mozgu i ja pomislih na potres. On bi jedini mogao sve riješiti (...) jedan zid se ruši na njezinu glavu (*sluškinjinu, op. a.*), plafon na moju, ura na maminu i zakopan je škandal i poštenje i lopovluk..." (PK1: 393). Glava koju se želi 'prignječiti' može bitno sugerirati sliku nemoći uma da podnese teret paranoje koja je okupirala mozak i tijelo, stoga se u smrti vidi jedini izlaz, što je već izraz mazohizma.

¹⁸⁷ Doslovna i simbolička paraliza ocrтана je i prikazom sadističko-mazohističkoga perverznooga osjećaja ugone tijela ukotvljena u strahu pred mogućim napadom psa kao vida istovremenoga pokušaja bijega od traume i njezinoga oponašanja: "(...) sad će skočiti na mene. Trnuo sam. Ali ga ne puštah. Strah je pred psom paralizirao posve strah od trešnje" (PK1: 394).

¹⁸⁸ Skledar (2007: 204) piše da je eros "težnja za prevladavanjem pojedinačne smrtnosti i vraćanjem u iskon", a u noveli *Potres* vraćanje u iskon ili pratemelj još je više potenciran mislju da bi iz seksualnoga odnosa sa sluškinjom moglo nastati dijete, simbol nad-individualnoga života.

jezične reference te da joj se može pristupiti samo putem njezinih reprezentacija u formi traumatskih učinaka koji predstavljaju sâm traumatski događaj.

U noveli *Sloboda* traumatski su učinci prezentirani prikazom žudnje pripovjedača za sadističkim odnosom prema tuđem (ženskom) tijelu, što se može tumačiti vidom oponašanja traumatskoga događaja 'sadizma' raka nad očevim tijelom. Budući da je Kamovljevi otac 1905. godine umro od karcinoma usne, koji se proširio prema grlu te metastazirao u mozak i pluća, te se hranio tekućom hranom kroz kanilo, u navedenoj se noveli putem autobiografskih poveznica, prisutnih i u drami *Mamino srce*¹⁸⁹ pokazuje prijenos traume nastale gledanjem raspadajućega očeva tijela izmrcvarenoga bolešću raka. Prikazano je da trauma, u ovom slučaju, proizvodi ličnost u čije se tijelo upisuje nagon smrti¹⁹⁰, gdje je užitak moguć samo u 'ubijanju' tuđega tijela, recipročno ubijanju očeva tijela koje 'vrši' bolest. Raspadanje očeva tijela predstavljeno je analogno stvaranju nagona pripovjedača prema ostvarivanju užitka koji se pronalazi: a) u tijelu žena, b) u vlastitom tijelu pri činovima pijanstva te c) u očevu umirućem tijelu s kojim umire i Zakon te se ostvaruje sloboda.

Zakon ovdje podrazumijeva autoritet očeve ličnosti kao glave obitelji te same institucije obitelji označene svetinjom u koju se ne smije dirati. Obitelj je, prema pripovjedačevu iskazu, "očev zakon, religija i moral". Smrću očeva tijela simbolički će umrijeti i stari zakoni, zato je ljubav prema ocu ostvarena tek nakon njegove smrti, unutar osjećaja slobode od Zakona, gdje on sada, ironično, preuzima ulogu muškarca, "gotova čovjeka" – kako sâm poentira, koji obavlja obiteljske dužnosti. Gubitak oca predstavlja se gubitkom svoga prijašnjega 'opozicionalnoga ja' jer je izgubljena opozicija (otac): "I svijao sam rep. I dizao sam rep. Ali sada – repa nema" (PK1: 444). Posljedično, na mjestu 'manjka sebe' stvara se novo ja koje zapravo preuzima mjesto i ulogu oca: "U meni se nešto novo pojavljuje. S raspadom očevim počinjem osjećati sve strastveniju ljubav za njega. (...) Pošao sam k liječniku, k društvu za pogrebe, brzojavih rođacima... i za četvrt sata sve obavih i vratih se pun volje, zanosa i snage – pokazati da sam tu ja gospodar" (isto: 443). Dakako, riječju *gospodar* sugerira se položaj glave

¹⁸⁹ Kao što se u iskazu pripovjedača novele *Sloboda* u opisu očeva tijela ističu rupe u grkljanu i nemoć da se (nekoć jako) tijelo samo (o)drži, tako i Dušan iz drame *Mamino srce* komentira utjecaj bolesti na očevu tijelo i ličnost koja se u bolesti gubi: "Ja znam samo to da je tri mjeseca ležao na plećima, pio juhu i povraćao je kroz jedan otvor na grkljanu; zaudarao i ja sam mu mijenjao obloge; govorio i ne razumio sâm sebe i – ležao na plećima, jer drukčije nije mogao pa se mučio uzalud kao najbjedniji kebar, kad padne na hrbat. Tako mi se sitan priviđaše u svojoj mucu i naporu da se okrene na bok" (PK3: 285).

¹⁹⁰ U noveli je navedeno da je pripovjedačeva ličnost otpočetak bila obilježena nagonom smrti koji se povezuje s užitkom u tijelu: "Već u djetinjstvu poželio bih kadšto da umre netko, s kim me je nerazdruživo svezao moj život. Poželio bih to onako iz znatiželje, kako sam iz znatiželje volio gledati, kad se svlače žene i turati u prst u crijevo svoga susjeda" (PK1: 434).

obitelji te se očevo raspadajuće i, na kraju, mrtvo tijelo pokazuje pokretačem unutarnje borbe pripovjedača s vlastitim *ja*, što tematizira i novela *Žalost* o kojoj će biti riječ kasnije.

Budući da je u noveli iskazano da se želja za oduzimanjem nevinosti djevojke Anke javlja upravo u trenutcima očeve bolesti: "Moja je odluka jasna, moj je problem riješen. Otac će umrijeti - Anka će izgubiti nevinost -... (PK1: 437)¹⁹¹, likovi Anke i oca, označeni i tekstualnim markerom - spojnicom, povezani su u recipročan odnos, možebitno sugerirajući gubitak kojim se, u slučaju pripovjedača ove novele, zapravo ostvaruje dobitak za sebe – sloboda od oca kao simboličke figure Zakona¹⁹². Trauma je ovdje prezentirana pokretačem pokušajâ oslobađanja tijela od represivnih mehanizama u formi transgresivnih činova kao traumatskoga učinka događaja očeva umiranja. Prikazano je da 'kažnjavanje' očeva tijela bolešću recipročno proizvodi učinak žudnje za sadističkim 'kažnjavanjem' tijela drugoga, u ovom kontekstu lika djevojke Anke (npr. "I nemoćno nebo očekuje zločin. Zagledati sada nju! U bijeloj opravi! I okrvariti bjelinu njenog odijela, duše i mladosti" (...) (isto: 437). Isto tako, u iskazu: "Tako strašno žedam. Tako ću je strašno uplašiti da će se ona preplašiti i umrijeti od anemije. Moje će riječi strahovati nad njom i ispijati njezinu krv. Život je krvopija" (isto: 437) može se implicirati da je prikaz Ankina tijela traumatski učinak pounutrenja očeva tjelesnoga raspada i umiranja, obilježenoga krvlju (npr. "Moja su ćutila još ispunjena očevom krvlju, ranama i gadom", isto). Reprezentacija osobnosti koja kroz fantaziju o ubojstvu pribavlja traumom izgubljeno zadovoljstvo (Freudov *substitute satisfaction*), posebice naglašeno u motivu *žeđanja*, u skladu je s psihoanalitičkim postavkama o simptomima kojima se uvijek oponaša traumatski događaj, prisiljavajući pojedinca na ponovno preživljavanje traume (usp. Freud 1986, Caruth 1996, Leys 2000). Time se može zaključiti da su prezentacije traumom pogođenih Kamovljevih protagonista odraz problema određenoga doba, poput događaja raka ili karakterističnih bolesti tadašnjega vremena (npr. tuberkuloze, sušice), te prikaza takvih pojedinaca s perspektive psihosomatskih reakcija na traumatski događaj karakterističnih za studije traume.

Prikazi ličnosti fiksirane na katastrofični doživljaj i njihovo oponašanje srodni su dakle psihoanalitičkim teorijama, npr. Freudu (1986: 157) koji traumatskim naziva "vanjska uzbuđenja koja su dovoljno jaka da probiju zaštitu od podražaja" te fiksiraju preživjeloga na traumatski događaj na koji se neprekidno vraća. Freud (1986: 144) također ističe da u

¹⁹¹ Budući da tekst na nekoliko mjesta ističe da pripovjedač priželjkuje očevu smrt, iz *Iskopina* se saznaje da je Kamov dan pred očevu smrt prošaptao: "Hoće da ga ubijem, ne može više!" (Polić N. u PK1: 29).

¹⁹² Upravo je kroz figuru žene u noveli iskazana negacija očinske figure i zakona koje simbolizira: "Ukratko, volim sve što moj otac osuđuje. (...) Za njega je prostitutka nešto ogavno, za mene nešto raskošno. On će reći: Familija je reakcija na bordel; ja: bordel je opozicija familiji" (PK1: 432).

ponavljanju neugodnih utisaka (*unangenehmen Eindruck*) postoji dobitak ugone (*Lustgewinn*), tj. da unutar simptoma subjekti pronalaze određeno zadovoljstvo. Pojedinaac pogođen traumom prisiljen je kroz traumatske učinke oponašati i uvijek nanovo ponavljati, preživljavati traumu, no istovremeno u toj patnji pronalazi svojevrsni užitek. U Kamovljevoj noveli *Sloboda* promatra se reprezentacija takve ličnosti koja događaj očeva umiranja i tjelesnoga raspada doživljava lokusom oslobađanja tijela od autoriteta. Trauma se time pokazuje mjestom (re)konstruiranja identiteta, prezentirajući tijelo instrumentom traumatskih učinaka. Primjerice, uzroci u tekstu iskazane pripovjedačeve žudnje¹⁹³ za postizanjem zadovoljstva u krvavom 'probijanju' tijela djevojke Anke (oduzimanjem nevinosti) mogu se pronaći u njegovoj fiksaciji na probijeno i krvavo tijelo oca. Projekciju očeva tijela moglo bi se povezati i s prikazom seksualnoga odnosa pripovjedača s prostitutkom Zorom (nakon neuspješnoga pokušaja odnosa s Ankom) atribuiranoga bolom, mukom i gađenjem ("Strašno se oboje mučimo. To je prvi put, što ona čuti bol i muškarca... (...) Gadim se samome sebi", PK1: 439). Prostor bordela označen je mjestom postizanja žuđene slobode, ali, kako se ispostavlja, samo u formi privida ("S njome mogu sve što hoću... A ono što sam iz prkosa i srditosti htio... nisam mogao... Moja se sloboda kupuje. Pošao sam je tražiti u javnoj kući, među robove... Otišao sam", isto). U navedenom je moguće sagledati rad traume koja, u ovom slučaju, remeti ostvarivanje zadovoljstva te imitira traumatski doživljaj simboličkim 'popunjavanjem rupe', što u oba slučaja (doslovno s Ankom, metaforički sa Zorom) ostaje neuspješnim jer se traumom nastala praznina (*rupa*) ne može ispuniti.

Motiv rupe vezan je uz doslovne rupe u očevu grlu koje se u tekstu prezentiraju poput sinegdohe cijeloga tijela te su im pridana obilježja živoga bića ("Ona dva zjala sada i gledaju i – dišu", PK1: 436). Njihova personifikacija stoji kao antiteza očevu umiranju, a traumatski doživljaj (čiji su one simbol) preslikava se na okolinu pripovjedača poput *trna u duhu* (usp. James prema Kurtz 2018), predočujući uvijek ponovno preživljavanje traume. Preslikavanje traumatičnoga doživljaja očevih rupa u grlu vidljiva je tako, na primjer, u opisu grada: "Grad je osvjetljen. Čini mi se, kao da se tek upaljuju ferali. A sunce priliči jednoj rumenoj baklji koja osvjetljuje praznu, vlažnu i beskrajnu špilju" (isto), nadalje uočljivo i u sličnom prikazom

¹⁹³ Za Lacana (prema Fink 2009: 68), čovjekova žudnja je da ga drugi žudi, što se može promatrati u odnosu oca i pripovjedača koji su predstavljeni antipatijama i dvjema suprotnim ličnostima: otac kao figura zakona i obitelji te pripovjedač kao figura bezakonja i prevrata. Kako njihov odnos ne definira ljubav, nego obiteljska dužnost i razdvojenost, žudnja je pripovjedača zapravo da ga sâm otac žudi. To je uočljivo u situaciji posljednjega susreta s ocem kada očev poziv u sobu pripovjedač doživljava nečim veličanstvenim: "Mene obuzima velika znatiželja: otac pita za mene. Šta li će mi reći? Šta ima za izjaviti? ...Poljubit će mu ruku... ako umire... (...) Ulazim u očevu sobu s velikom znatiželjom. (...) On će nešto izjaviti, mislim, i mirno očekujem. Velika tišina unosi uistinu nešto veliko, sveto i veličanstveno (PK1: 442)". Očeva smrt, međutim, ego ostavlja bez objekta ljubavi, pa se žudnja za slobodom na kraju transformira u žudnju za smrću (potpunim zaboravom), čiji je uzrok, ponovo, otac.

koji se pronalazi na prethodnim stranicama novele: "Cijeli osvijetljeni grad priliči zjalu u kojem leprše mušice i milje crvi. I nebo je zvjezdano ovakovo zjalo. I gdje obrnem oči, vidim jame. I moji uzdasi leprše tako oko rupe koja je vlažna, mračna i beskonačna" (PK1: 439). Moglo bi se stoga argumentirati da traumatske rupe u očevu grlu na simboličkoj razini predstavljaju probijenost koju se pokušava zatvoriti, što to se, osim prostora koji okružuje pripovjedača, projicira i u formi žudnje za probijanjem/zatvaranjem Ankine 'rupe nevinosti'. Odnosno, žudnja za slobodom u tijelu žene mogla bi se figurativno čitati transformiranom žudnjom slobode od očeva tijela¹⁹⁴, doslovnoga oslobođenja od promatranja tjelesnoga raspada i simboličkoga oslobođenja od predstavnika autoriteta Zakona.

Tijelo u traumi u okviru se ove novele može dakle promatrati mjestom reinterpretacije jastva jer se pokazalo da očeva bolest i smrt pokreću analizu i sintezu pripovjedačeva *ja* te shvaćanja da je sloboda od svih (društvenih) okova moguća samo u zaboravu ("Zaspao ću ko mrtav. I spavanje je i zaborav i sinteza...", isto: 450), tj. konačno – u smrti. Iako je predočeno da pripovjedač prvotno slobodu interpretira kroz oslobođenje od očeve figure i njegova autoriteta, pokazuje se da očeva smrt donosi nove okove u obliku traume koja razotkriva podvojenost njegova *ja*: 'opozicionalno *ja*' u prkošenju društvenim normama i 'normalizirano *ja*' u poštivanju društvenih formalnosti i dužnosti (npr. prisustvovanje očevu sprovodu). Tematika traume stoga je u navedenoj noveli prezentirana prikazom traumatičnoga događaja raspadajućega očeva tijela u bolesti koji se pokazuje plohom stvaranja pripovjedačeve žudnje za postizanjem zadovoljstva u obliku sadističkoga odnosa prema tuđim tijelima. Time se uprizoruje mimetičnost traumatskih učinaka kako ih opisuju psihoanalitičke teorije. S obzirom da je na kraju novele pripovjedačev *ja* obilježen težnjom za zaboravom, može se reći da naslov *Sloboda* označuje zapravo žudnju za oslobođenjem od svih okova utkanih u vlastito *ja*, što se pokazuje mogućim samo u potpunom oslobađanju od tijela, odnosno u smrti jer se, kako se poentira u pripovjedačevu iskazu, "sloboda konkretizira u smrt sviju i mene samoga" (isto).

Traumom pokrenutu borbu s vlastitim *ja* uprizoruje i autobiografska novela *Žalost*, tematizirajući smrt sestre¹⁹⁵ iz perspektive 12-godišnjega *ja*-pripovjedača. Traumatični događaj

¹⁹⁴ Objekt prema kojemu ego nesvjesno usmjerava svoj libido zapravo bi mogao biti otac kao uzrok žudnje, lakanovski *objekt (a)*, "subjektova dopuna, fantazmatski partner koji uvijek pobuđuje subjektovu žudnju" (Fink 2009: 70). Figura oca, vid zakona koji zabranjuje, tako uvijek nanovo generira pripovjedačevu žudnju za slobodom od tih zakona. Prisutnost oca kao pokretača libida iskazana je u prizoru preslikavanja njegova naličja na Anku: "Pojava mi se Ankina zakrvari u misli; pomišljam na nju i krv moga oca bojadiše njezinu sliku. Anka se sva kupa u krvi, boli i strahoti" (PK1: 436). Isti se postupak događa nakon očeve smrti kada naličje djevojke Anke precrtava prostitutku Zoru: "Obujmio sam Zoru i u zanosu si počeh utvarati da grlim Anku" (isto: 450), gdje je vidljivo kako je gubitkom oca libidinozno zadovoljstvo moguće samo u fantaziji.

¹⁹⁵ Nikola Polić u *Iskopinama* navodi da je Kamovljeva sestra Milka umrla 1900. godine nakon što se prehladila na plesnoj zabavi u *Hrvatskoj čitaonice* te zadobila upalu pluća s kojom se borila gotovo godinu dana.

gubitka sestre predstavlja se prostorom rekonfiguracije identiteta u obliku žudnje za postizanjem identiteta maskuliniteta jer, kako je u drami artikulirano, pripovjedača je izgubljeni objekt (sestra) uozbiljio i udaljio od kategorije djeteta, pa traumatični događaj postaje lokus stvaranja novoga *ja* (npr. "I ja se osjećam nekud starijim, jačim, iskusnijim", PK1: 426 ili "Ti si se nakon smrti sestre posvema promijenio", isto: 430). Međutim, prikazano je da novi *ja* gubitkom voljenoga objekta gubi libido do te mjere da sâm postaje objektom mržnje i kažnjavanja (melankoličnoga samoobezvređivanja), a to će se dodatno u vidu mazohizma artikulirati u fantazmičkim erotskim odnosima sa ženskim likovima – pokušajima popune praznine nastale smrću sestre. Iskazano je da se zapriječeno zadovoljstvo nastoji regenerirati potenciranjem seksualnoga kao vida odmicanja od figure djeteta prema figuri muškarca, npr. u prizoru susreta pripovjedača i kume opisanoga poput orgazmičke ekstaze¹⁹⁶: "Oko mene se vrti soba, ja se vrtim oko pokušaja, a ono se vrti oko nas. Na ramenu osjećam nečiju ruku, u kosama nečiju rukavicu, u uhu nečiji šum, u nosu nečiji miris. Oči mi gore. (...) I obrazi mi gore..." (isto: 419). Traumatični događaj sestrične smrti u Kamovljevoj se noveli prikazuje u obliku podloge stvaranja novoga *ja*, onoga koji melankolično žudi ne za objektom, nego za potpunom praznoga mjesta, tj. za onim "što na mjestu objekta ostaje kao sablast" (Jukić 2011: 164). Rad traume očituje se u prikazu pripovjedačeva žalovanja te mazohizmu u pokušaju dostizanja maskulinoga identiteta putem konfiguriranja vlastitoga tijela u pogledu Drugoga. Žalost za gubitkom sestre postaje scena ostvarivanja identiteta *ja*-muškarac, no budući da se ne uspijeva pobjeći od slike dječaka u tuđim očima, stvara se razdor unutar subjekta te traženje objekta-uzora s kojim će se identificirati, a time pronaći i posljednju slagalicu vlastitoga identiteta. Međutim, u drami se pokazuje da se nijedan objekt ne pokazuje dohvatljivim, zato se "postajanje" muškarcem ostvaruje samo u fantazmi, što u stvarnosti formira melankoličnu ličnost koja je zapravo cijelo vrijeme, Derridinim riječima (prema Jukić 2013: 206), "*plus d'un*, više od jednoga i ne više jedno". Tijelo se u tom kontekstu predstavlja lokusom žudnje za

¹⁹⁶ Odnos s kumom predstavlja i erotski prijestup koji je pojačan pripovjedačevim iskazom o želji da mu ona zamijeni majku: "I kako bih bio sretan, kad bih mogao imati za majku – moju kumu" (PK1: 419). Prijestup je vidljiv i u iskazu: "A ja njoj mogu poljubiti samo ruku (...)" (isto:) kojim se sugerira želja za tijelom kume u seksualnom smislu. Kuma postaje, Deleuzeovim riječima, oralna majka kao "suprasenzualna sentimentalnost (...) kukuljica koja mazohistu omogućuje regeneraciju" (Deleuze, prema Jukić 2014: 102). Deleuzeova je oralna majka s jedne strane hladna edipska majka koja kažnjava ("lice joj je nešto bljeđe/ bijeli vrat/ smije se samo jednim okrajkom usta/ ja joj mogu samo poljubiti ruku – hladnu", PK1: 419), a s druge strane hiperseksualizirana Venera ("ona me sve više pritište na krilo, gladi sve mekše, ljubi sve toplije"; "Bedra joj se naizmjenice dižu, zavrnila je suknju; za njom ostaje samo miris", isto: 419). Može se argumentirati da je kroz seksualizirajuće tijelo kume omogućena regeneracija u vidu postizanja zadovoljstva, no istovremeno je prisutno kažnjavanje zbog erotskoga prijestupa, čime se traumatski učinci očituju karakterističnim oponašanjem traumatskog događaja, u ovom primjeru, u obliku pokušaja povratka zadovoljstva u tijelo/um, izgubljenoga smrću sestre.

identitetskom promjenom jer se, analogno, traumatičnim događajem stvorila promjena u identitetu.

Multicipliranost subjekta unutar traume primjetna je i u noveli *Bitanga*, kao i u drami *Tragedija mozgova*. U *Bitangi* se stvaranje novoga subjekta unutar ličnosti pogođene katastrofičnim doživljajem potresa prezentira u obliku odvajanja od 'originalnoga ja' (npr. Bitanga je "zaboravio kakav je bio. Nastojao se prepoznati, protumačiti. Ali nikako nije mogao lučiti grad od sebe", PK1: 460 ili: "On se ne prepoznaje. (...) Ove misli - nisu njegove. Ovaj strah - nije njegov. Ovi osjećaji - nisu njegovi", isto). Posljedično, traumatski učinak stvaranja Drugoga unutar sebe producira osjećaj ne samo odvajanja od vlastitoga tijela nego i identifikaciju s gradom – simboličkim označiteljem potresa jer Bitanga "osjeća sebe kao grad" (isto: 458). Prikaz ličnosti uronjene u traumatski događaj i gubitak 'dotadašnjega ja' oslikava fiksaciju karakterističnu za rad traume kako ju je opisala npr. Caruth (1996: 4–5) koja ističe da "biti traumatiziran znači biti zaposjednut slikom ili događajem". O učincima traume na ja piše i Farrell (1998: 185) navodeći da trauma izlaže potpuno ništavilo sebstva, kao i LaCapra (2001: 41) koji traumu opisuje kao "razorno iskustvo koje dezartikulira sebstvo i stvara rupe u postojanju". Nastavno na navedeno, u noveli *Bitanga* uprizoreno je da šok izazvan traumom proizvodi zaborav identiteta¹⁹⁷, što se procesuirala na tijelu u formi tjelesne konfuzije, tj. halucinatornih vizija vlastitoga tijela pokretanih strahom (npr. "Evo: osjeća strah u svakoj dlačici svoje kože; čini mu se da se smotao kao jež i da mu dlake narastoše i stvrdnuše kao u dikobraza i on ne može ostaviti Zagreba" (PK1: 461). Reprezentacijom osobnosti koja zbog traume ne uspijeva razlučiti granice vlastitoga tijela/sebstva od grada iskazuje se traumi

¹⁹⁷ Zaborav identiteta, u smislu da je "pripovijedanje vlastitih uspomena samom sebi ključni element formiranja identiteta" (Hunter 2018: 68), još je više potenciran prizorom zaborava imena vlastitoga djeteta koji, ironično, nosi njegovo ime, gdje je rad traume iskazan prikazom somatizirane frustracije kojom se oponaša šokantni doživljaj potresa u obliku metaforičke potresenosti i neuravnoteženosti razuma 'izrečene' kroz tijelo (PK1: 465):

Bitanga čuti da se znoj na njemu ledeni. U sljepoočicama kucka, a zatiljak ga peče kao da mu se lupi kože. Pokuša čistiti nokte (...) Onda stade bacati kamenje; trgati lišće i kidati granje. Ali imena se ne sjeća (...). Ono ga muči kao savjest. Vuče za kose. Škaklja pod pazupče. Bocka u vrat. Oči mu se mute. Pokuša trčati, skakati, pjevati i slušati jeku. Hoće da dokaže da mu je do svega više stalo negoli do imena. (...) On bi mogao nekoga čušiti, zadaviti, ustrijeliti. On bi počinio i zločin, da zaboravi na tu ludost.

Freud (1917: 67–68) zaborav naziva greškom u pamćenju, odvratnošću pamćenja da se sjetimo nečega što je bilo vezano s neugodnim osjećajima jer bi se oni sjećanjem samo obnovili. U skladu s navedenim, može se argumentirati da je predočeni zaborav imena vanbračnoga i preminuloga djeteta projekcija potiskivanja neugodnoga osjećaja smrti koji se javio i u događaju potresa. Sjećanje je, dakle, alat konstruiranja identiteta pojedinca, pa se gubitkom sjećanja gubi i vlastiti identitet, zorno ilustrirano u noveli *Bitanga*. S obzirom na to, pojedinac je traumom proizvedenim zaboravom zapriječen u dosizanju cjelokupnoga identiteta, o čemu piše npr. Rothschild (2000: 140–141) navodeći da je sjećanju "potencijalno dodijeljena iskupiteljska i terapeutska moć izgradnje identiteta, što je uskraćeno u traumi za čiji se učinak vidi da razbija sve reprezentacije, ostavljajući samo bujicu zastrašujućih afekta i remeteći koherentan osjećaj pojedinca o sebi".

karakteristična psihička fiksiranost na kataklizmički događaj od kojega se ne može pobjeći jer novonastalo *ja* neprestano oponaša rad traume, pronalazeći, u okviru ove novele, užitek unutar nagona smrti: "Bitanga se trese od vizije. Oči su mu pune pohote, a usne okrupnile kao da progoni djevojče. (...) On žudi za katastrofom koje se neizrecivo straši. Zabavlja se potresom s čega ga podilaze srsi" (isto: 462).

Slijedom toga, oponašanje traume u noveli *Bitanga* predočeno je i u formi privida ispunjenih motivima opasnosti i smrti, pretvorenih u simboličke i metaforičke izraze bliske snovima, točnije noćnim morama (Zagreb je barka koja tone pod valovima, Sljeme je crna planina i gnijezdo zlosretnih ptica, drveće prikaz galeba i gavrana, Sava "velika gojna zmija" bjelouška te udav koji guta tele, lišće u šapće: potres! itd.). Takvo imitiranje traumatskoga događaja i identifikacija s gradom mimetičko je poimanje traume kako ga opisuje Leys (2000), gdje su žrtvini psihološki mehanizmi toliko potreseni da se traumatični događaj imitira. Posljedično, uprizoruje se da je jedan od mogućih učinaka traume poremećaj granice stvarnosti i sna ("Valja se probuditi, doba je", "rekne sam sebi u uvjerenju da spava", PK1: 461) te konstantno lucidno kretanje po tragovima traume. Konstruiranje lika Bitange stoga je obilježeno prikazima postajanja tragom samoga sebe unutar potpune zaposjednutosti novim entitetom, čiji se afekti mogu promatrati u opisu njegova tijela (npr. "Konačno se sabere i osjeti da nije spavao i da se je svejedno probudio, da nema glasa i da nije vikao, da ga bole koljena a nije trčao, da naglo rumeni a nije mu ni vruće niti ga je stid. (...) kao da se on sam rastaje s dušom" (isto: 457). Predstavljeni PTSP koji 'probija' i poremećuje prijašnju dinamiku svakodnevice oslikava ono što Leys (2000) u svom radu o traumi naziva "poremećajem u pamćenju", a što bi se moglo okarakterizirati zapravo poremećajem u vremenu jer u PTSP-u, kako piše Diedrich (2018: 85), "prošlost nije prošlost, pa su stoga sadašnjost i budućnost nepouzdanе temporalnosti – prošlost prijeti istisnuti sadašnjost i progutati budućnost". Zaborav se dotadašnjega identiteta, dakle, u noveli predstavlja vidom potiskivanja traume do te mjere da je Bitanga portretiran ličnošću koja na kraju, u simboliziranom prizoru halucinatornih transformacija tijela, biva potpuno istisnuta i preuzeta novonastalim *ja* u činovima ogoljenja tijela – formi postizanja slobode od tragova traume (PK1: 466–467):

On se pretvara u prirodu: u stoljetne papige, prepotopne mamute, u nebotične orlove, u vitke pantere, u šarene zmije i čuti da se je raširio kao balon kad će poletjeti i pući. Evo mu tabani usađeni u zemlju kao korijenje. Kako će da bježi? Valja prevariti ludost. I on skida cipele i čarape. Evo mu noge okrupnile kao debla. (...) I on svlači hlače i svitice. Evo mu se trup raširi i splete kao granje. (...) I on skine kaput, prsluk i košulju. Zaurla od grohota, vidjev kup odijela gdje popada kao okovi kad uda omršave. (...) I šepir baci u jarak i požali što je zaboravio rubac, da otre ove krupne suze što posvećuju prvi dan slobode,

blaženstva i pobjede. Skupi ih u šaku i bi mu da je veliki cvijet pun rose. A tad oćuti kako mu lahor srsi golotinju i bi mu da je zvijezda što se kupa u svemiru.

U izdvojenom prizoru transformacije tijela i njegova ogoljenja, apstraktnom vraćanju na svojevrsni prapoćetak, moguće je prepoznati žudnju za skidanjem tragova prijetećega 'potresnoga *ja*' kojemu se želi izmaći. Figurativnim 'ćišćenjem' tijela kao sredstvom postizanja predaha, odmaka od traume ocrtava se težnja traumom poremećene lićnosti za povratkom kontrole i sigurnosti, upućujući na percepciju tijela u bolesti/traumi istovremeno saveznikom i neprijateljskim konstruktom koji prijeti opstanku sebstva. U radovima o traumi često se zato 'lijećenje' traume fokusira upravo na posvećivanje pažnje tijelu, tj. vraćanju kontrole u obliku npr. restauracije biološkoga ritma tijela ćime se pojedincu želi povratiti osjećaj sigurnosti zato što se oni koji su preživjeli traumu, kako primjećuje Herman (1992: 160), ne osjećaju sigurno u svojim tijelima. Fiksacija na tijelo koje se, u kontekstu novele *Bitanga*, nastoji osloboditi od učinaka traume zapravo je tako možebitna zrcalna slika preopterećenja uma prijetećim učincima traumatskoga događaja. Sloboda, objekt kojega je unutar traume subjekt simbolićki lišen, pokazuje se mogućom samo kroz fantaziju kojom se pokušava vratiti kontrola nad samim sobom, ćime se zapravo stvara mogućnost pronalaska onoga što je traumom izgubljeno – 'originalno *ja*', '*ja* prije traume', koji je traumom sveden samo na trag.

Utjecaj traume na tijelo u ovoj se noveli oćituje u obliku gubitka razuma i zaborava vlastita sebstva, posljedićno uzrokujući stvaranje novoga viđenja vlastitoga tijela. Ono se prezentira prostorom u kojemu neuravnotežen um iskazuje svoje opterećenje traumom te služi kao sredstvo prijenosa žudnje za oslobođenjem u obliku tjelesnih izraza kojima se oponaša neravnoteža uma. Tijelo se, na koncu, pretvara u halucinatorske slike tjelesnih metamorfoza s ciljem vraćanja zadovoljstva, ali i pokušaja da se ostvarivanjem kontrole vrati sebstvo koje je traumom izgubljeno. Međutim, kako se sve odvija samo u prividnoj realnosti, halucinacija je ništa drugo do ponavljanje učinaka traume, stoga završni prikaz nagoga Bitangina tijela, koje žandarskim ćinom prekrivanja postaje oznaćiteljem njegove psihoze, ludila¹⁹⁸ i zaborava vlastitoga sebstva, prezentira traumu kao "priću o ozljedi koja vapi" (Caruth 1996: 4) te koja proizvodi 'cijepanje' subjekta.

¹⁹⁸ Foucault (prema Crnić 2014: 372) u *Povijesti ludila u doba klasicizma* piše da "za ćovjeka klasicizma, ludilo nije bilo prirodno stanje, ljudski i psihološki korijen bezumlja; ono je samo empirijska forma bezumlja koje stalno iznova prijeti ćovjeku i obavlja – s goleme razdaljine – sve oblike njegove prirodne egzistencije". Ludilo je stoga protuprirodno jer narušava dominantan prirodni poredak te se posljedićno klasificira prijetnjom. Takvo tumaćenje pokazuje se i u kontekstu novele *Bitanga* u kojoj je predoćeno da se tijelo oznaćeno ludilom prvotno privodi k "crvenoj lampi" radi sablazni, a potom odmah otprema u bolnicu, ćime se upućuje na potrebu micanja bezumnoga tijela kako se ne bi narušila 'priroda' drušćenoga poretka.

Rascjepkanost subjekta unutar traume, točnije njegova podvojenost, predočena je i u drami *Tragedija mozga* reprezentacijom ličnosti koja smrću prijatelja zaposjeda njegovo *ja* do te mjere da postaje njegov dvojniki. Odnosno, prikazuje se da intelektualno-buntovnička ličnost preminuloga Marija 'nastanjuje' tijelo Drage¹⁹⁹ kako bi se njegova (smrću prekinuta) borba protiv društvenih mediokriteta mogla nastaviti (npr. "Uostalom, ovo nije Marije. Ovo je trupina. Klada. Na ovo imadu oni pravo. Jer ovo nije Marije... ovo nek uzmu... (...) Marije je umro... Nema ga... ali Marije od danas popodne²⁰⁰ nije umro! On je tu – ili možda nije? (...) A možda i jest (*S crnim slutnjama*): Možda i jest (...)" (PK3: 28). Prikazom Dragina postepenoga gubljenja sebe unutar takve podvojenosti, ili bolje reći zaposjednutosti, oslikava se rad traume koja je u svojoj srži disocijativna (usp. van der Kolk 2014: 66), odnosno da je, kako piše Mijatović (2009: 156), "distanciranost od događaja (anti-mimetički registar) moguća samo pod cijenu distanciranosti od samog sebe (mimetički registar)". Postupno psihičko propadanje prezentirano je prevlašću Drugoga u sebi te projekcijom autodestruktivnih nagona atribuiranih liku Marija ("A ja sam bolestan... Od one velike smrti, ja sam počeo osjećati više bolest nego mrak... (...) Osjećaš jedinu pomoć alkohola... zadnje nesrušeno boštvo... uništiti se ovako... ko i on!", PK3: 39–40), ali i prikazom Draginih govornih činova koji su pri završetku drame ispunjeni prekidom misli²⁰¹, npr. u razgovoru s Đurom, jednim od protagonista drame: "O čemu smo ono govorili? Zastranio sam... to nije ono (*Ali Đuro u nepravilici šuti.*) Ta reci, zaboga, o čemu smo ono, reci (*Ovaj uvijek šuti.*) Ah! To nije bio predmet! To nije bio predmet! (*Najedamput zastranio sasma*) (...)" (isto: 40). Na slično se 'gubljenje' samoga sebe u tekstu upućuje i didaskalijom *Opet je postao onaj prijašnji*, ukazujući na ciklično kretanje *izvan i u* sebe, tj. poremećaj životne dinamike prouzrokovan traumom.

¹⁹⁹ Slično projekciji očeva tijela na pripovjedača u obliku destruktivnih nagona u noveli *Sloboda*, ovdje se promatranje mrtvog prijateljeva tijela prikazuje traumatskim događajem koji pokreće preuzimanje tuđe destruktivne ličnosti kao vida 'produljenja' njegova života. Može se sugerirati da je prizor beživotnoga tijela, u tekstu označenoga *trupinom*, *stvari* i *kladom*, negacijom živoga bića, traumatski događaj-pokretač utjelovljenja tuđega *ja* kao projekcije nemogućnosti procesuiranja traume gubitka prijatelja.

²⁰⁰ Marije "od danas popodne" je Marije slomljena duha zbog društva u kojemu ne pronalazi svoje mjesto. Njegov mozak metaforički je označen zabijenim klinom na kojemu se skuplja paučina. Ta će se metafora kasnije prenijeti i na lik Drage koji će čak u svome zanosu navedenu metaforičnost prenijeti u stvarnost, pokušavajući izvući zadržali klin iz zida njihove sobe. No taj je čin, kao i oslobađanje intelekta/mozga od klina društva, osuđen na neuspjeh. Iskazano je da u takvoj atmosferi pojedinac može uništiti sâm sebe (kao Marije) ili pokušati uništiti Drugoga (kao Drago Anku). Budući da je 'paučina' Drugoga, kako je u tekstu predočeno, počela okupirati njihove mozgove, prikazano je da i Marije i Drago doživljavaju slom intelekta, bez kojega su, simbolički govoreći, ionako mrtvi, pa život smatraju samo putom na kojemu iščekuju i osjećaju nadolazak uništenja.

²⁰¹ Povezanost traume i jezika ističe van der Kolk (2014: 43) koji navodi da se regija ljudskoga mozga odgovorna za procesuiranje i proizvodnju jezika "isključiti" kada je aktiviran *flashback* ili traumatski događaj, pa se može argumentirati da je isprekidani govor 'okinut' rečenicom prije koja sadrži motiv groblja i mrtvaca, povezanih s Marijem.

Reprezentacija traume očituje se ovdje u prikazima promjene, odnosno disbalansa ličnosti čiji se poremećaj odražava i na tijelo atribuirano eksternaliziranjem traumom pogođenoga uma, predočeno, na primjer, u sljedećim odlomcima:

DRAGO (*istom onom brutalnošću, što ga opija*): O živima u grobu! (...) (*Stade ponavljati i treći put, a onda ko da su to izrazi nečega, što sam proživljava, trgne se i skoči, ali ne odahne; gušljivo ko da mu strahota poput dima napunja nozdrve i grkljan*): A onda, gledaj! Ovamo! Ovako! Grizi! Zubi su oštri i nokti oštri! Krv. A meso ko da nije tvoje. Ko da su tvoji prsti pandže pantere. Ovako. Krv. A glava udara. Krv. Kvrge. A mozak curi ko mlijeko. (...) (*Uhvatio se obim rukama za glavu.*) (...) (*Kako se uhvatio ko da je stegao mozak u lubanju i uhvatio jednu misao – rastvorio prozor i stao zavijati ko strah kad pjeva u muklu, crnu, bezvučnu, gustu noć*): Marije! Marije! (isto: 32).

(*Ušao je i odmah ko da je unio atmosferu svojih misli u ovu sobu, gdje je maskirani instinkt ostavio svoj zadah. On je zgrbljen; žila, što mu je nabrekla na čelu ko da izražava jednu olovnu, sivu, nabreknutu misao. Sav je pokisao. Ali se odmah nije skinuo. Ostao dapače i u šeširu. Tek nakon pola zaturene minute bacio šešir i kabanicu*) (...). (isto: 37).

(*Baci se na krevet; pleća mu dršću. Đuro se zamislio sigrajući se lancem. Pauza. A onda se je i Drago pridigao užasno blijed ko da je tek došao k sebi. I glas tek što mu se čuje i organizam je oslabio; bolesnik što se nakon mjeseci digo po prvi put iz kreveta. A možda je kroz to i koja sijeda nit upisala tragediju momenta na njegovoj glavi.*) (isto: 41).

Iz istaknutih se odlomaka može promatrati tijelo koje je sinegdohički prezentirano glavom i mozgom – simbolima intelekta u navedenoj drami. Ironično, traumatski učinak Dragina postajanja Doppelgängerom Marijeva intelekta na kraju dovodi do prevlasti životinjskoga nagona u metaforičkom i doslovnom pokušaju ubijanja "živine" – Anke kao simboličkoga predstavnika žena čija su tijela u tekstu obilježena seksualnom slabošću muškaraca te, posljedično, prijetnjom muškom intelektu. U tom smislu, agresija kao oblik "emocije samozaštite" pred prijetnjom vlastitoga nestanka (usp. Rothschild 2000: 149), iskazana unutar zločinačkoga čina, može se tumačiti izlaskom iz 'intelektualnoga ja' te spuštanjem na razinu 'živinskoga ja', u čemu se simbolički oslikava Dragino samouništenje.

Tijelo je u traumatičnom događaju gubitka prijatelja obilježeno reakcijom na prazninu koju ego pokušava, ali ne može popuniti. U postajanju Marijevim dvojnikom prikazano je da se Dragin subjekt u traumi podvaja te zaposjeda tuđe ja, što na kraju dovodi do sloma vlastitoga ja u činu gušenja Anke, u drami označene reprezentantom mediokriteta protiv kojega se bunio Marije. Traumatski učinci u tom se procesu pokazuju u obliku neprekidnoga samoiscrpljivanja

ega, pa se tijelo prikazuje, simptomatično, bolesnim, paranoičnim te "tuđim", dosad nepoznatim. Rad traume iskazan je reprezentacijom ličnosti čije se paranoično ponašanje te psihoza očituju u slutnjama da ga Drugi ("živina", društvo) želi uništiti, stoga pokušajem ubojstva Anke kao da se želi preduhitriti opasnost i obraniti od prijetnje. Ilustrirano je da trauma donosi promjenu te pokreće dotad pasivni ego bez volje prema nagonima uništenja koji preuzimaju tijelo u činu zločina, percipiranoga oblikom osvete intelekta. Ipak, na kraju intelekt figurativno biva poništen tjelesnim – Draginim i Đurininim iskazivanjem životinjskoga nagona, u čemu se iskazuje da je trauma dovela do sloma Dragina 'intelektualnoga ja', a što je mimetički odraz traume Marijeve smrti, simbolički označene pogibijom intelekta unutar 'živinskoga' društvenoga poretka.

Pomoću čitanja i tumačenja traumatskih afekata, koji se uvijek somatiziraju, odnosno manifestiraju na/u tijelu, može se, dakle, pristupiti interpretaciji rane traume (*wound of trauma*). Tijelo funkcionira kao semiotički sustav pomoću kojega je omogućen pristup razumijevanju rada traume, odnosno traumatski učinci predstavljaju mogućnosti interpretacije ozljede prouzrokovane traumatskim događajem, što pokazuje da nam književnost, kako navodi Hartman (1995: 537), može pomoći u "čitanju rane" traume. Tijelo je dakle uvijek tekstualizirano i k tome čitljivo pomoću učinaka, simptoma traume, stoga književnost nudi mogućnost čitanja traumatske ozljede upravo kroz analizu konstruiranosti tijela. Somatizacija traume potvrđuje da je upravo u tijelu "pohranjeno ljudsko iskustvo i doživljaj stvarnosti" (Marot Kiš 2010: 669) te da nam ono omogućuje interpretaciju svijeta koji nas okružuje. U Kamovljevim tekstovima autobiografskoga karaktera trauma se pokazala tropom kroz čije je učinke moguće pristupiti tumačenju njezina rada, a koji su karakteristične reprezentacije traume dokumentirane u studijama o traumi. Tijelo se tako ponovo pokazalo tropom vremena i svijeta unutar kojega prebiva, u smislu da se predočilo kako je putem književnih reprezentacija traume i njezinih učinaka moguće promatrati prikaze ličnosti koje se ponašaju u skladu s psihoanalitičkim kategorijama izumljenima otprilike baš u ono vrijeme.

U ovom se potpoglavlju, na temelju analize književne reprezentacije bolesnoga tijela u Kamovljevim djelima, bolest prikazala mjestom čitanja identiteta kroz dualizam uma i tijela unutar kojega se sebstvo otkriva neodvojivim od tijela kao biološkoga i kulturološkoga entiteta. Bolesno tijelo prezentiralo se poprištem borbe s vlastitim *ja* pod utjecajem Drugoga (društva, bolesti, traume), gdje *ja* prolazi procese (re)identifikacije u odnosu prema tom Drugom. Bolest kao "unutrašnja devijacija života" (Foucault 2009: 175), patološka verzija života oslikana je utjelovljenjem novoga *ja* unutar osobe, neprijateljskom silom kojoj se pokušava, svjesno ili

nesvjesno, izmaći. Tijelo se posebice u bolesti pokazalo oblikom komunikacije s okolinom u kojoj su bolesna tijela označena odmakom od norme. 'Nenormalnost' vlastitoga tijela u kontekstu bolesti prezentirala se gubitkom kontrole jer se pokazalo da tijelo funkcionira kao zasebni mehanizam čiji se tjelesni procesi odvijaju neovisno o subjektu i prekidaju dotad uspostavljeni kontinuitet prema sebi i drugima. Osjećaj manjka koji se unutar uma potom stvara proizvodi potrebu njegova skrivanja ili maskiranja kako bi se tijelu vratila oznaka normalnosti. Kroz bolest se tako može čitati svijest subjekata koji boluju, ali i značenja upisana u takva tijela unutar kulture određenoga društvenoga sustava. Bolest stoga nije samo biološka već i sociološko-kulturalna konstrukcija koja definira pojedinca kroz njegovo tijelo. Navedeno je vidljivo i u Kamovljevu opusu gdje se bolesno tijelo predočuje smetnjom i teretom za pojedinca, ali i za druge čiji prostor takvo tijelo zaposjeda (obitelj, društvo). Time se tijelo podvrgava pogledu koji vrši postupke identifikacije i samoidentifikacije na temelju uspostavljenoga značenja o tijelu u određenoj kulturi, što potvrđuje da je tijelo uvijek uporište društvenih mehanizama i strategija moći. Bilo da je riječ o maskiranju vizualnih simptoma bolesti ili traumi kao ozljedi prvenstveno uma, kroz tijelo se mogu promatrati modaliteti konstruiranja sebstva, koji su neodvojivi od kulture u kojoj subjekt prebiva.

ZAKLJUČAK

Cilj je ovoga rada bio istražiti tijelo kao označiteljski sustav u književnom opusu Janka Polića Kamova iz perspektive tijela kao semiotički nabijenoga fenomena pomoću kojega se mogu čitati i interpretirati društveno-politička, etička i estetička pitanja. Kroz prvotno postavljeni teorijski okvir o tijelu postavio se temelj za analizu tijela u Kamovljevim književnim djelima koja se potom provodila sagledavajući tijelo u okviru pojma književne reprezentacije. U prvom dijelu rada, raščlanjenom na manje problemske cjeline, prezentirale su se mogućnosti čitanja tijela, počevši od historizacije i povijesnoga pregleda sagledavanja tijela i tjelesnosti te upisivanja značenja na nj, do koncepcija tijela podijeljenih na izdvojene cjeline kojima se prikazalo da je tijelo znak, društveni fenomen i kulturni trop u/na koji se uvijek vrši inskripcija svijeta koji ga okupira. Teorijski prikaz usredotočio se, dakle, na prezentaciju različitih mogućnosti čitanja i simbolizacije tijela, s ciljem stvaranja okvira za istraživanje književne reprezentacije tijela u djelima Janka Polića Kamova, čime se želi opravdati značaj navedena opusa u proučavanju tematike tijela te ukazati na inovativnost njegova opusa u odnosu na dotadašnju književnu tradiciju reprezentacije tijela.

Različite mogućnosti čitanja i interpretacije tijela istaknute su već u uvodnom dijelu koji se usredotočio na percepciju i tumačenje tijela kroz povijest. Uočeno je da je tijelo, iako fizička materija, oduvijek bilo podvrgnuto procesima tekstualizacije i simbolizacije, pa se značenje tijela (uvijek zapravo iste biološke datosti) kroz različite povijesne epohe mijenjalo. U staroj Grčkoj tijelo se sagledavalo iz percepcije dualizma tijelo/duh (duša) gdje je tijelo označeno tamnicom duše i, u svojoj ograničenosti i prolaznosti, inferiornim entitetom u odnosu na vječnu i neograničenu dušu, a takva se percepcija nastavila i u kršćanskom svjetonazoru. Razvojem čovječanstva, prvenstveno u dobu industrijalizacije i urbanizacije te sve veće sekularizacije, mijenja se odnos prema tijelu kao onome što je dobro i lijepo, ali i osobno, što pokazuje da je tijelo društveni konstrukt u koji se upisuju značenja kulture koja ga okružuje, formira, konstruira i interpretira. Razvojem znanosti, a posebice u 20. stoljeću, dolazi do prvih ozbiljnijih radova o problematici tijela kojima se ističe da tijelo nikada nije pojedinačno (*singular*), nego se multiplicira u više 'verzija', poput individualnoga tijela, društvenoga tijela, političkoga tijela i sl. Time se ukazuje na činjenicu da je tijelo neodvojivo od društva u kojemu prebiva te je uvijek-već odraz društvenih vrijednosti koje se na njemu ispisuju i provode. S obzirom na to, postavljene se norme internaliziraju kroz tijela pojedinaca te je svako nenormalizirano tijelo označeno devijacijom nad kojom se moraju provesti procesi

normalizacije kako bi se održao uspostavljeni društveni poredak. Tijelo se pritom pokazalo ne samo fizičkim mehanizmom organskih dijelova nego i simboličkim mehanizmom društvenih praksi kojim se odr(a)žavaju društveno-kulturne paradigme. Individualno tijelo tako je u službi regulacije, disciplinizacije i kontrole kolektivnoga tijela stanovništva te je neprestano u središtu političkih pitanja kao temelj društvenoga aparata. Postajanje (*becoming*) se odvija dakle kroz društvenu inskripciju koja se upisuje i progovara kroz pojedince s ciljem provedbe uspostavljenih paradigmi režima moći, čineći tijelo entitetom uvijek prožetim drugim tijelima s kojima supostoji i ulazi u izmjeničnu društvenu interakciju. Ono je jezični sustav koji je ujedno označitelj i označenik društva i kulture koje ga 'ispisuju', čime postaje tekst za čitanje i interpretaciju različitih problemskih pitanja društvenih sustava.

Polazeći od navedenoga, u radu su se izdvojile četiri koncepcije tijela kojima se prikazala njegova semiotizacija i čitljivost, 'nabijenost' značenjem o društveno-kulturnim postulatima određenoga razdoblja. U prvoj se koncepciji usredotočilo na prikaz tijela unutar društvenoga poretka, gdje se ukazalo na neodvojivost i isprepletenost tijela i društva koje represivnim mehanizmima moći provodi procese normalizacije pojedinaca kako bi se održao ustanovljeni društveni poredak, utemeljen na produkciji i reprodukciji tijela. Pokazalo se da institucije moći tada različitim strategijama potiskuju i otklanjaju neželjeno i beskorisno, pa se kroz tijelo kao objekt moći vrši disciplinski nadzor i kontrola radi usmjeravanja populacije prema zadanim normama. Nenormalizirano tijelo posljedično je podvrgnuto društvenim sankcijama da bi se očuvao nametnuti poredak istine proizvedene od strane režima moći. Odnosno, znanje je uvijek proizvedeno, stoga se i znanje o tijelu producira, iz čega su, primjerice, nastale feminističke teorije o rodu kao društvenom konstrukt i performativnom učinku (žena/muškarac se postaje preuzimanjem društvenih uloga), a ne biološkoj datosti. Slično je s konstrukcijom muškoga i ženskoga tijela koje se otpočetak baziralo na prezentaciji muškoga tijela kao postavljenoga ideala te ženskoga kao njegove inferiorne nesavršene verzije. Biološka razlika tijela, točnije muški spolni nagon, sjeme i spolovilo, postavljeni su temeljem za interpretaciju muškoga tijela kao superiornoga u odnosu na žensko, označenoga manjkom (nagona, sjemena i izvanjskosti spolovila). Kao posljedica, žensko je tijelo kroz povijest bilo obilježeno pokoravanjem patrijarhatu koji je to tijelo potom oblikovao u skladu s dominirajućim vrijednostima. Tjelesna oznaka spola pokazala se plohom ostvarivanja ili dominacije ili podčinjenosti, pri čemu se ističe da prevladavajući društveni narativ upisuje značenje u tijelo čiji je identitet neprekidno ovisan o institucijama moći koje proizvode istine o tijelu.

Navedeno se dodatno potvrdilo u koncepciji tijela kao norme u kojoj se polazilo od autoriteta društvenoga sustava koji producira i propisuje što je u društvu normalno, a što je otklon od arbitrarno uspostavljene norme. Budući da je prethodno utvrđeno da je tijelo društvena konstrukcija, ono je objekt institucija moći koje nad njim različitim mehanizmima provode regulatorne strategije kako bi tijelo pojedinca i, posljedično, populacije bilo normalizirano. Svaki otklon od norme tretira se pritom stigmatizacijom čiji je cilj usmjeravati tijela prema poželjnom tjelesnom modelu, konstruiranom kao instrumentom strateške regulacije stanovništva prema uspostavljenim normativima. Na temelju toga, u usporedbi s normom, tijela se identificiraju i razvrstavaju u kategorije, što iskazuje da tijelo nikada nije statičan i fiksni entitet jer se njegovo značenje utvrđuje tek s obzirom na uspostavljene društvene vrijednosti. Snagu utjecaja sveprisutih i sveprisutih regulatornih društvenih mehanizama dokazuju tijela u otklonu od norme koja su uvijek u manjini te stoga, iz perspektive 'normalnosti', označena najčešće negativnim konotacijama (npr. pretiće tijelo, deformirano tijelo, invalidsko tijelo, bolesno tijelo i sl.) jer označuju manjak funkcionalnosti i ekonomske vrijednosti u odnosu na poželjni tjelesni model. Ilustriralo se da je tijelo, dakle, zapravo utjelovljena slika kulture i društvenih odnosa kojima se regulatornim strategijama i represivnim mehanizmima nadzire, kontrolira i formira tjelesnost radi proizvodnje normiranih identiteta u službi održavanja uspostavljenih društvenih vrijednosti.

Odnos tijela i norme prikazan je nadalje koncepcijom identiteta kao procesa društvene interakcije, afirmacije i konstrukcije koje se odvijaju u tijelu i pomoću tijela, pa se identitet tijela ne može formirati odvojeno od kulture koja ga okružuje. Individualni identiteti se tako usklađuju s kolektivnim identitetom, postavljenim kao norma i odraz društveno-promovirajućih vrijednosti, pomoću čega režimi moći omogućuju svoj opstanak, ali i opstanak društva koje/kakvo su stvorili. Devijantna tijela su zato označena prijetnjom njihovu opstanku te ih se pokušava uskladiti s društveno zadanim modelom kako bi se ostvarila podudarnost individualnoga i kolektivnoga identiteta te garancija egzistencije ustrojene moći. U radu se potonje demonstriralo, primjerice, prikazom koncepta ženstvenosti koji se ženama kroz povijest sugerirao poželjnim identitetom ženskoga tijela, pa su se ona fizički odudarna percipirala neprivlačnim ili manje privlačnim te indirektno primoravala na usklađivanje s normom u obliku promjene tjelesnoga izgleda (šminkanje, vježbanje, estetska kirurgija itd.). Time se ukazuje da na izgradnju osobnoga identiteta utječu društveno-kulturalni uvjeti zadovoljenja, zbog čega se tijelo svjesno (društvenom interakcijom) i nesvjesno (biološkim dispozicijama) usklađuje s dominirajućom paradigmom.

Osjećaj sebe i osjećaj tijela, dihotomija *ja – tijelo*, ponajbolje je primjetna u događaju bolesti o kojoj je u radu progovoreno unutar koncepcije bolesnoga tijela kroz koju se ukazalo na to da je i bolest (fizička i psihička) 'društvena', tj. podvrgnuta semiotizaciji. Rascjep između vanjskoga (tjelesnoga) i unutrašnjega (psihičkoga) osjećaja sebe, potenciranoga u bolesti, pokazuje da se percepcija boli poistovjećuje s percepcijom tijela jer se bolešću osvještavaju vlastita tjelesnost, odnosno istovremena odvojivost i neodvojivost *ja* od tijela. Iako se *ja* može osjećati zasebnim entitetom u 'tamnici' tijela, u bolesti ga se izjednačuje s tijelom jer ga tako poima i interpretira Drugi. Jedan od navedenih primjera su spolne bolesti koje se unutar tradicionalističke kulture povezuju s moralom osobe, čije tijelo biva kažnjeno bolešću zbog nemoralnoga ponašanja. Takav primjer predočuje kulturološku inskripciju na bolesno tijelo koja za cilj ima kontrolu i disciplinaciju pojedinaca. Tijelo se i u tom kontekstu prikazalo metaforom kulture i socijalnom kategorijom iz koje se mogu čitati različita pitanja važna za određeno društvo. Osim toga, kroz bolest je moguće čitanje sámoga *ja* koje u bolesti obilježeno svjesnošću da je tijelo zasebni mehanizam o kojemu ovisi njegova egzistencija, u čemu se naglašeno da su sebstvo i tijelo istovremeno međusobno odvojene i neodvojive instance. Upravo se u bolesti vlastito tijelo osjeća kao svoje ili kao jedno sa samim sobom, potvrđujući tradicionalno pitanje o dihotomiji duše i tijela: Imam li ja tijelo, ili ja jesam svoje tijelo? Bolest se prikazuje neprijateljem koji prijeti dotadašnjoj (prividnoj) cjelovitosti tijela, osvještavajući dualizam *ja-svijest/ja-tijelo* kroz koji se provodi i društvena interpretacija tijela u bolesti. Bolesno se tijelo stoga prezentiralo istovremeno biološkim i društvenim problemom koji pojedincu oduzima osjećaj i oznaku normalnosti, što ponovo oslikava tijelo konceptualnom metaforom kojom se propituju različita problemska pitanja.

Jedno je od takvih pitanja ekonomska, tržišna iskoristivost tijela koja se u radu demonstrirala unutar koncepcije njegove konzumerističke vrijednosti. Počevši od pretpostavke da je tijelo kapital kojim se ostvaruje društveni status i vrijednost, demonstriralo se da se u njega, posebice u modernim (konzumerskim) društvima, mora ulagati kako bi bilo usklađeno s propagirajućim modelima tijela, označenim normom i poželjnošću. Tijelo se prezentira objektom koji se može (pre)oblikovati po uzoru na tijela promovirana privlačnima i, u tom smislu, ekonomski vrijednima. Navedenu potrebu za ulaganjem u tijelo kao vlastiti društveni kapital sustav kapitalizira u obliku profita ostvarenoga u raznorodnim industrijama uljepšavanja/poboljšavanja tijela, poput teretana, estetske kirurgije, kozmetičke i modne industrije itd., ali i marketinga kroz koji se tijelo koristi istovremeno kao objekt prenošenja poruka o proizvodu i objekt kojemu se proizvod prodaje. Jasno je da, doslovno i metaforički, "tijelo prodaje", stoga se pomoću njega 'prodaju' uspostavljene društvene norme uvijek s ciljem

promoviranja poželjnoga prototipa tijela. Na primjeru tijela koje stari ili jest staro iskazalo se da se odmicanjem od norme umanjuje vrijednost ljudskoga tijela, koja je vidljiva i u ekonomskom smislu jer je staro tijelo manje profitabilno. Nadalje, ukazano je da je konzumeristička kultura ponajviše ipak ispisana na ženskom tijelu (pogotovo licu) koje je od davnina povezivano s pojmom ljepote, čija se 'ostvarivost' u modernom dobu prezentira svima dostupnom i dostižnom pomoću ulaganja u njegovo uljepšavanje. Potonje oslikava da je čak i biološka datost ljudskoga tijela promjenjiva kategorija pod strateškim upravljanjem društvenih mehanizama moći koji podčinjavanjem i normalizacijom tijela provode vlastite doktrine.

Zaključilo se da je tijelo 'produžetak' svijeta koji ga okružuje, tj. formirajućega Drugoga koji ga identificira i konstruira, što tijelo čini jezičnim sustavom pomoću kojega se mogu čitati goruća pitanja određenoga društvenoga sustava i kulture. Ono tako postaje analitički instrumentarij kojim je moguće prikazati kako se na temelju granice identiteta i drugosti odr(a)žavaju društvene paradigme o hijerarhiji, etici, estetici i sl. Pomoću tijela kao teksta koji je podložan interpretaciji otkrivaju se, dakle, mogućnosti čitanja društvene inskripcije na tijelo kojom se pokazuje kako pojedinci internaliziraju dominirajuće paradigme, promovirane različitim mehanizmima i institucijama moći. Tijelo je stoga uvijek objekt moći koja mikropolitikom tijela uspostavlja makropolitiku populacije.

S obzirom na sve navedeno i postavljeni teorijski okvir, pristupilo se analizi književne reprezentacije tijela u književnim djelima Janka Polića Kamova kroz nekoliko izdvojenih problemskih cjelina, s ciljem ukazivanja da je tijelo u pisca razgranata metafora pomoću koje je moguće predočiti problemska pitanja prikazane kulture. Budući da je tijelo sidrište identiteta, a identitet produkt društvene interakcije i odnosa prema uspostavljenoj normi, prvotno se prikazalo da je identitet promjenjiva kategorija upravo zato što tijelo zbog neprestane društvene inskripcije nikada nije statičan entitet. To se ilustriralo ponajviše u novelama *Selo*, *Stjenica*, *Ispovijest*, *Odijelo* i *Brada* u kojima je uočljivo da drugi interpretira tijelo pojedinca i svrstava ga u kategorije na temelju uspostavljene norme, pri čemu je iskazan represivni karakter društvenoga sustava koji nazdire i formira tijela različitim strategijama normalizacije. U noveli *Selo* tematizira se kako, pod pritiskom moći društvenoga aparata, potiskivanje nereguliranoga seksualnoga ponašanja u tradicionalnoj sredini dovodi do konstituiranja pojedinačnih i kolektivnih identiteta. Nadalje, u *Bradi* je represivni karakter društvenoga aparata prikazan u obliku napuštanja vlastitoga identiteta (brijanja brade) radi usklađivanja s kolektivnim identitetom poželjnoga muškoga tijela. U oba su primjera pripovjedači obilježeni činom preoblikovanja svoga tjelesnoga identiteta pod pritiskom i pogledom društvenoga autoriteta. Strategije normalizacije koje se provode na tijelu i nadzor tijela u obliku panoptičkoga

kastriirajućega pogleda upućuju na političku moć nad tijelima i činjenicu da je društvo u svom temelju disciplinarno. U *Stjenici*, *Ispovijesti* i *Odijelu* pogled Drugoga predstavio se identifikacijskim instrumentom te se identitet pokazao neodvojivim od tjelesne materije čije značenje konstituiraju drugi s kojima se koegzistira. Istaknula se pritom nestabilnost identiteta koji se u navedenim novelama pokazao proizvodom tumačećega pogleda drugih, prilikom čega se osjećaj vlastitoga *ja* mijenja ovisno o odnosu drugoga prema tijelu. Neželjena negativna označenost tijela poima se neprijateljem sebstva koji osjeća da tijelo nije u skladu s osjećajem sebe, pa se zato kroz tijelo i prezentaciju tijela pokušava uspostaviti željeni identitet u društvu. Uprizoreno je to u noveli *Stjenica* u kojoj pripovjedač osjeća da stjenica na njegovu tijelu, uočena pogledom kavanara, narušava 'uvaženi' osjećaj njegova *ja* i izjednačava ga s društveno zazornim tijelom siromaha. Kao i u noveli *Ispovijest*, negativna identifikacija tijela percipira se poput bolesti u kojoj je *tijelo* = *ja* te koju treba ili kamuflirati ili izliječiti kako bi se ostvarila društvena poželjnost i usklađenost osjećaja sebstva s tijelom. Neusklađenost potonjega demonstrirala se u noveli *Odijelo* gdje se promjenjivost identiteta pokazala vezanim uz onoga koji gleda pa se isto tijelo/isto *ja* u novom odijelu dvojako identificiralo – kao novi identitet u pogledu nepoznatih, ali istovremeno stari identitet siromaha u pogledu poznatih, koji na kraju uzrokuje neslaganje osjećaja sebstva i tijela u novom odijelu. Različita interpretacija identične materijalnosti tijela ukazala je da je ono neiscrpan instrument upisivanja značenja čiji je izvor internalizirano znanje o normama određene kulture, kojim se pak provode normalizacijske strategije odudarnih tijela.

Strategije normalizacije oprimjerene su i u Kamovljevim dramama u kojima se naglasio autoritet institucija (obitelji, braka, crkve itd.) koje nad podčinjenim tijelima provode disciplinirajuću moć, stoga se tijela koja stoje u otklonu podvrgavaju regulaciji represivnim mehanizmima. Transgresivni činovi potom se moraju skrivati zbog straha od društvenoga kažnjavanja i gubitka društvenoga statusa, odnosno stvara se primoranost preuzimanja društvenih uloga da se očuva uspostavljeni društveni poredak pokornih i proizvodnih tijela. Normiranost tako ovisi o društvenom mehanizmu koji je uspostavio određeno tijelo kao normu prema kojoj se sva ostala tijela direktno i indirektno 'upravljaju'. Time se ističe da je identitet produkt društva do te mjere da institucije moći uspijevaju oblikovati ili preoblikovati nečiju biološku datost pomoću internalizacije dominirajućih paradigmi o tijelu i tjelesnosti. Ona tijela koja se tome opiru i time agitiraju društveni red predstavljaju prijetnju društvenoj hijerarhiji, stvarajući kao rezultat zazorna tijela sukobljena s ukalupljenom masom.

To je u radu predstavljeno prikazom tijela Kamovljevih likova buntovnika označenih opasnošću za Drugoga – pojedince i sustav, stoga se često kao posljedica te opasnosti događa

tuđa ili vlastita smrt. Metaforički iskazano – uništen će biti ili buntovnik ili sustav. Lik Marija/Drage iz *Tragedije mozgova* može se interpretirati simboličkom ilustracijom pobjede 'živinskoga' sustava nad slabim tijelima ispaćenih 'mozgova' za koje u društvu mediokriteta nema života. Zbog toga je oblikovanje njihovih tijela u drami obilježeno (auto)destrukcijom i smrću, dok je konstrukcija tijela likova Đure i Anke, reprezentantima obrasca braka i reprodukcije, atribuirana 'živinskim', jačim i – pobjedničkim. Đurin čin ubojstva Drage koferom knjiga u trenutku pokušaja ubojstva Anke može se sagledati metaforičkom slikom pobjede dominirajuće paradigme o snažnom i potentnom muškom tijelu nad slabim tijelima intelektualaca-buntovnika. Općenito se odrednica slabosti i mršavosti tijela u radu označila odrazom represivnoga odnosa društvenoga sustava prema tijelima koja stoje u odmaku od norme. Opozicijski i anarhistički odnos prema normama i institucijama moći ponajviše je pak istaknut u prikazima tijela likova Ive Maurovića (*Na rođenoj grudi*) i Vladoja Sabljaka (*Orgije monaha*) čiji je već fizički izgled u drugima označen osjećajem zazora (što je prisutno i u liku Srđana Krpana iz *Čovječanstva*). U konstrukciji njihovih tijela primjetno je upisivanje odrednice skandaloznosti i demoniziranosti koje se očituju u prezentaciji govornih činova uperenih prema rušenju autoriteta institucija i tradicionalistički postavljenoga sustava u koji oni nihilistički i nasilno 'penetriraju'. Takva tijela percipiraju se čudovišnima ne samo zato što su otklon od norme nego namjerno agitiraju društvene apsolute, pa se njihova tjelesna prisutnost u drugima internalizira u obliku straha i šoka, simptomatično razdoblju avangarde. U skladu su tim, prezentacije njihovih tijela obilježene su općeprevratničkim provokatorskim tjelesnim i govornim činovima kojima se iskazuje protest protiv buržoaskoga poimanja morala i režimskih strategija normalizacije. U odnosu *ja – masa* radikalno i antitradicionalistički označena tijela stoje pred ostalima kao prijeteći reprezentanti dokidanja uspostavljenoga poretka građanskoga morala koji primorava tijela na odigravanje nametnutih društvenih uloga, nauštrb vlastitoga *ja* čiji se 'pravi' identitet iskazuje u tajnosti. Opasnost prevratničkih tijela iskazana je simbolički u smrti 'institucija' – Ivine majke i Vladojeva oca, pa se može argumentirati da se u prikazima buntovnih tijela u Kamovljevu opusu osjeća duh i ideja avangarde, zasnovane na težnjama dokidanja tradicionalnoga, staroga kako bi nastalo novo. U tom se kontekstu prikazalo da se konvencije i forme osporavaju u svrhu prevrednovanja tradicionalnoga i propagiranja istine od koje mnogi zaziru zbog straha od društvenoga kažnjavanja te usidrenosti u društvene uloge.

Osporavanje društvenih postulata izdvojilo se u radu i kroz prikaz tijela Arsena Toplaka, glavnoga lika Kamovljeva kapitalnoga romana *Isušena Kaljuža*, koji će slobodu od nametnutih dogmi tražiti upravo u tjelesnim (seksualnim, perverznm) transgresijama. U žudnji da izađe 'izvan sebe' i postane stranac sâm sebi ukotvljena je težnja da se potpuno oslobodi od društvenih

upisa i persona koje je bio primoran u društvu utjeloviti, čime se tijelo predočuje ograničavajućom plohom za potpuno iskazivanje svoga *ja*. Navedeno se pokazuje točnim jer Arsen tjelesna prekoračivanja (sadizam, incest, umorstvo i sl.) uspjeva ostvariti samo u fikciji – psihi zato što ostaje zapriječen represivnom snagom društvenih aparata koji definiraju granice normalnosti tijela. Tijelo je tako percipirano taocem Drugoga koji na kraju uzrokuje potpunu degeneraciju i desubjektivizaciju ličnosti (*ja nisam ja*). Oponiranje kulturi demonstrirano je, dakle, pomoću težnje za udovoljavanjem društveno potisnutih poriva kako bi se iskazalo 'individualno *ja*' te izašlo iz oponašajućih društvenih uloga 'kolektivnoga *ja*'.

Motiv bunta primjetan je i u Kamovljevu lirskom opusu u kojemu su prikazi tijela lirskoga subjekta atribuirani motivima osporavanja zakona i autoriteta te, posljedično, izdvojenim položajem u društvu. Nihilističke intencije iskazane su, primjerice, u slikama poruge i osporavanja Boga i biblijskih ličnosti poput Joba ili Mojsija, reprezentiranima opisima nagrđena tijela kao posljedice pokornosti autoritetu. U postupcima deestetizacije i poružnjivanja tijelâ može se prepoznati, u skladu s avangardističkim aspiracijama, dokidanje dotadašnje književne poetike destrukcijom tradicionalnih estetskih normi. Dokidanje i prevrednovanje tradicionalnoga primjetno je i u prezentaciji tijela lirskoga subjekta obilježenoga motivima prevratničkih tjelesnih činova bluda i perversije kojima se antagonizira stari poredak božanskoga, crkvenoga morala. Reprezentacija osporavajućega tijela mogla bi se interpretirati odrazom kulture koja se nalazi u raskoraku dolaska novoga i rekonfiguracije tradicije, pri čemu je lirski subjekt portretiran pronositeljem nove paradigme oslobođenosti od lažnih zakonika te ujedno izopćenikom zbog društvene označenosti prijetnjom uspostavljenoj hijerarhiji.

U oblikovanju Kamovljevih likova buntovnika izdvojen je, dakle, rebelistički pristup prema nametnutim vrijednostima koji je kroz prikaze njihovih tijela iskazan u obliku tjelesnih i govornih činova agitacije i provokacije radi negiranja ustrojenih normi, prihvaćenih istina i autoriteta institucija moći. Svojom neuniformiranom i neprototipnom pojavom i nastupom zato često izazivaju šok u prisutnima, u čemu se mogu prepoznati ambicije avangarde da se publika šokira i izazove reakcija. Konstrukcija buntovničkih tijela tako je prožeta motivima užitka u transgresiji kojom se provociraju granice morala, a što predstavlja ugrozu ustanovljenom autoritetu. Poentiranjem da činovi oponiranja u Kamovljevu opusu često dovode, kako je u radu predočeno, do posljedice tuđe ili vlastite smrti figurativno se prezentira opasnost bivanja tijelom koje zauzima položaj opozicije u odnosu na sustav u težnji da ga se negira, dokine i stvori novo.

Ulazak 'novoga' u društvo objelodanjeno je u prikazu ženskoga tijela u Kamovljevu opusu (proznom i poetskom), obilježenoga izmicanjem tradicionalnim figuracijama i rodnim ulogama žena te pomicanjem prema figuraciji bludnice čije se tijelo postvaruje izvan zakona braka i obiteljske jedinice. Unutar prezentacije ženskoga tijela koje se realizira unutar transgresivnih tjelesnih činova promiskuiteta, internalizirajući tradicionalno mušku domenu, može se promatrati prodiranje moderniteta u konzervativnu (hrvatsku) kulturu. Ipak, budući da je žena opisana iz perspektive muškoga pogleda i percepcije, ukazano je da je iz perspektive patrijarhata žensko tijelo, tradicionalistički, izjednačeno plohom muškoga zadovoljstva i maskulnosti, ali ujedno inferiornošću, čak negacijom intelekta. Koncept žene kao tijela za muški užitak posebice se istaknuo u kontekstu bordela, gdje je u označavanju žene-prostitutke potrošnim proizvodom koji se prodaje, kupuje i konzumira moguće prepoznati sliku kapitaliziranja tijela (ženskoga i muškoga) u modernom dobu. Transgresivnim ženskim tijelom, povezanim najčešće uz prostor grada kao simbola moderniteta, iskazuje se negiranje tradicionalnoga auratskoga prikaza žene kao svete i čuvarice obiteljskoga ognjišta, u čemu se bi se mogle prepoznati avangardističke težnje eksperimentiranja s novim. Oblikovanjem tijela prostitutke motivom transakcijskoga čina (usluge za novac) otvara se mogućnost višestrukoga 'vlasništva' žene, suprotno tradiciji koncepta braka, nevinosti i pripadnosti jednom muškarcu-mužu. Zato što predstavlja hladnokrvni čin obavljanja usluge, žensko tijelo je deestetizirano, tj. ono je samo ploha plaćenoga užitka i lako zamjenjivi proizvod kapitalističke mašinerije. Ukazalo se da i figuracije sluškinje nose praktički iste oznake jer su obilježene vršenjem usluge za koju su plaćene, pa se percipiraju, iz pogleda patrijarhata, manje vrijednim, intelektualno manjkavim i negacijom ženstvenosti.

'Prostitutnost' ženskoga tijela primijećena je i van konteksta bordela te je u radu izdvojena nekolicina primjera ženskih tijela portretiranih seksualnim prijestupima izvan forme braka. 'Oslobođeno' žensko tijelo koje se svojevolumeno prepušta porivima dovelo se u vezu s moći žene u odnosu na muškarca, gdje ona može odlučiti želi li dati svoje tijelo ili ne, za razliku od institucije braka u kojoj se njezino tijelo poimalo muškim pravom i društvenom odgovornošću prema reprodukciji. Takva izvanzakonitost žene unosi dakle poremećaj u dotadašnju hijerarhiju te se žensko tijelo udaljuje od uloge služenja muškarcu i društvenom aparatu unutar zakona braka prema ulozi samostalnoga/samostalnijega upravljanja vlastitim tijelom. Odnos s takvim ženama zato se ne prezentira prijestupom jer je njihov položaj 'izvan zakona', one ne predstavljaju 'institucionalizirane' žene, nego konzumentski proizvod koji služi masovnoj potrošnji i užitku. Povezivanjem ženskoga tijela s retorikom novca negira se ideal čistoće i svetosti tradicionalno upisan u tijelo žene, a deestetizacija ženske ljepote dodatno dokida

prošlost gdje je *žena = ljepota* i, simptomatično avangardi, najavljuje dolazak novoga. Primjerice, u Kamovljevoj noveli *Žena* žensko je tijelo označeno lijepim tek onda kada ne odigrava pretpostavljene rodne uloge i izlazi izvan njihova okvira u obliku prijestupa. Slično je primjetno u konstrukciji tijela lika Lee iz drame *Čovječanstvo* koja je uz impotentnoga muža Srđana opisana ženom "bez forma", dok u društvu ostalih muškaraca oslobađa vlastitu seksualnost te koristi tijelo kao izvor žudnje i samozadovoljstva. Lea će upravo zbog Srđanove nemogućnosti da od nje učini ženu u seksualnom smislu iskazati želju za napuštanjem njega kao muža.

Međutim, bez obzira na navedene promjene, žensko se tijelo u Kamovljevu opusu i dalje identificira na temelju sustava patrijarhata, tj. modernost ženskoga tijela iz perspektive institucija moći poima se prijetnjom i opasnošću formiranom poretku. Turner (2008: 82) piše da je upravljanje tijelom zapravo upravljanje seksualnošću, odnosno ističe da se regulacija seksualnosti zapravo temelji na regulaciji ženske seksualnosti od strane sustava patrijarhalne moći. Neregulirana ženska seksualnost poima se prijetnjom društvenoj hijerarhiji u kojoj patrijarhat zauzima autoritet. Budući da je u tradicionalnom kontekstu žensko tijelo bilo lokusom moralne čistoće i stabilnosti obiteljskoga konstrukta, to se kroz sve veću žensku neovisnost o muškarcu počinje dekonstruirati. Iako je tijelo žene u Kamovljevu opusu i dalje objektivirano internaliziranjem pogleda Drugoga, izlaskom iz normativnih okvira rodni izvedbi u nj se opisuje novi poredak unutar kojega žena postaje aktivni sudionik, ne samo pasivni primatelj. Moderno doba industrijalizacije i sekularizacije odražava se u njemu upisivanjem ekonomskih pojmova tržišta i kapitala, oslikavajući degeneracija ideala staroga poretka unutar kojega je žensko tijelo obilježeno aurom sakralizacije i svojevrsne 'bogorodičine svetosti'. Time se opetovno dokazalo da je tijelo uvijek-već društveni konstrukt na kojemu se ispisuju tekstovi o kulturi koju okupira.

Društvena konstruiranost tijela posebice je u izražena u bolesti i traumi koje su se u disertaciji prikazale događajem na/u tijelu, ali i mjestom interpretacije vlastitoga *ja*. Dualizam tijela i uma ukazao je na međusobnu neodvojivost te osvješćivanje vlastite tjelesnosti u bolesti, u kojoj se *ja* podvrgava procesima (re)identifikacije u odnosu na tijelo koje se sada odvaja kao zasebni mehanizam, ali i u odnosu na društvo koje bolesnom tijelu pripisuje negativnu označenost. Pokazalo se da je bolesno tijelo itekako pod nadzorom interpretativnoga društvenoga pogleda kojim se provode mehanizmi klasificiranja tijela u društvene kategorije *poželjno – nepoželjno*. Književnu reprezentaciju bolesti može se dakle čitati oblikom rekonstrukcije i dekonstrukcije jastva zarobljenoga materijalnošću tijela te istovremeno oblikom promjenjivosti značenja tijela unutar društvenih procesa identifikacije koji počivaju

na interpretaciji tijela u odnosu na normu, čega je bolesno tijelo odmak. U drami *Mamino srce*, kao i novelama *Sloboda* i *Ispovijest*, ukazalo se da bolesno tijelo ne biva teretom samo osobi unutar tijela, nego se 'produžuje' na sve koji su njime okupirani, pritom postajući mjestom poremećaja jastva koje gubi (uvijek prividnu) kontrolu nad vlastitim tijelom. Ono se u bolesti poima izmijenjenim entitetom na temelju kojega *ja* doživljava promjenu u identifikaciji jer se tijelo sada interpretira iz perspektive bolesti, devijacije norme, iz koje i društveni aparat vrši njegovu rekonfiguraciju.

Najzornije je to izraženo u Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža* u kojemu se bolest kao fragmentacija i destrukcija tijela prikazala pokretačem podvajanja jastva glavnoga lika Arsena Toplaka te, na kraju, njegove dezintegracije. Autoanaliza kojom Arsen ponire u interpretaciju jastva u odnosu na bolest, ali i društveni sustav, pokazuje da je bolesno tijelo događaj koji motivira čitanje i (re)interpretaciju sebstva, percipiranoga konstruktom istodobno zasebnim i neodvojivim od tijela. U romanu se polazi od tijela koje je bolesno kako bi se prezentirala dekonstrukcija jastva koje se teži osloboditi samoga sebe kako bi bilo ogoljeno od svih 'upisa', onih bolesti i onih društva. Kroz pounutrenje odnosa *tijelo – ja* odvija se ujedno interpretacija društvenoga sustava prikazanoga represivnim mehanizmom moći koji jastvo svodi na persone, pretpostavljene uloge upisane u tijelo. Budući da bolest pojedinca izdvaja i odvaja od drugih, dobiva se prilika olakšanja, oslobođenja od društvenih funkcija i uloga te se Arsen žudnjom za potpunim izlaskom iz sebe teži osloboditi i buržoaskih dogmi. Takva individualizacija te otuđenje od drugih i sebe na kraju dovodi do potpune dekompozicije i ispražnjenosti od *ja*, pa se u ponavljajućem iskazu *ja nisam ja* upućuje da je bolest metafora oboljenja vlastitoga *ja* kroz koju se može promatrati dezintegracija subjekta.

Potonje je naglašeno i u prezentaciji tijela koje internalizira traumu, ozljedu nanесenu umu, a čiji se tragovi uvijek materijaliziraju na površini tijela u obliku tragova, simptoma pomoću kojih je moguće pristupiti čitanju traume koja je u svojoj srži neiskaziva. Traumi se u disertaciji stoga pristupilo iz perspektive simptoma koji oponašaju traumatski događaj manifestiranjem njegovih učinaka na tijelu/kroz tijelo. U Kamovljevim tekstovima trauma se ilustrirala prikazom nekontroliranih poriva protagonista, često sadističkih i mazohističkih, sa svrhom zaborava ili bijega od traumatskih afekata koji neprestano vraćaju na mjesto traume. Prikazalo se da se uranjanjem u tjelesno pokušava nadjačati ozlijeđeni um, no navedeno se pokazalo kratkotrajnim rješenjem jer se pod učinkom traume *ja* rascjepkalo te se stvorio novi subjekt. Odnosno, traumom je onemogućen povratak u staro *ja*, što je najzornije ilustrirano u noveli *Bitanga*. Time je pojedinac prisiljen na neprestano ponavljanje nasilnoga događaja, zbog čega često dolazi do destrukcije subjekta koji postaje blokiran u sadašnjosti i fiksiran na

traumatski događaj iz prošlosti, čime se 'okidaju' neurotička ponašanja čija je svrha nadomjestiti traumom izgubljeno zadovoljstvo.

Navedeno se demonstriralo, primjerice, u noveli *Potres* prizorima u kojima pripovjedač činovima (simptomima) agresije prema psu i seksualnih nasrtaja na sluškinju pokušava nadjačati traumatički doživljaj te vratiti izgubljeno *ja*. Međutim, na kraju su se proizveli samo učinci traume u obliku novih strepnji kojima se nanovo oponaša trauma. Slično, u noveli *Katastrofa* promatraju se prikazi težnje i pokušaja povratka u staro *ja*, npr. u opisu lika Pankracija koji ponavlja priču o jajima doživljenu prije traume, liku starca koji u želji za vezanjem kravate pronalazi tragove prijašnjega identiteta, liku umiruće djevojke koja pita hoće li ikad opet posjedovati prijašnju ljepotu te liku pripovjedača koji bjesomučno troši dobivenu naknadu jer ga prije traume obilježava manjak novca. Traumatski afekti očituju se u tom kontekstu žudnjom za vraćanjem izgubljenoga zadovoljstva koja se materijalizira kroz tijelo kao kanal mogućnosti nadjačavanja tragova traume. Slijedom toga, u analizi traumatskih učinaka u noveli *Sloboda* argumentiralo se da se očevo umiruće i krvavo tijelo nagrizeno rakom proporcionalno projiciralo na tijelo djevojke Anke u sadističkoj pripovjedačevoj žudnji oduzimanja njezine nevinosti, a kada je to ostalo iznevjereno, sadistički činovi ispoljili su se u bordelu nad 'kupljenom' djevojkom Zorom. Odnosno, želja za sadizmom preslika je 'sadizma' očeva tijela nad njim, u čemu se prepoznaje oponašanje traume, ali i borba s vlastitim *ja*, demonstrirajući da je trauma događaj podvajanja subjekta unutar kojega traumom stvoreno (novo) *ja* uvijek zapravo imitira traumatički doživljaj.

U *Bitangi* se, npr., iskazalo da se događajem potresa u potpunosti gubi staro *ja*, do te mjere da se Bitanga identificira s gradom (nesvjesno s potresom), a sebe zaboravlja, što rezultira na kraju gubitkom razuma i ogoljenjem tijela kao instrumenta skidanja 'okova' traume i oslobođenja od njezinih učinaka. Nalik liku Bitange, oblikovanje lika Drage iz drame *Tragedija mozgova* također je označeno gubitkom vlastitoga *ja* u postajanju dvojnikom preminuloga prijatelja Marija, čije mrtvo tijelo nanosi ozljedu Draginu umu u vidu žudnje za 'produljenjem' Marijeva života. Ponovo je ukazano na internaliziranje traumatskoga događaja u tijelo jer se Marijevo mrtvo tijelo projicira u obliku Dragine žudnje za njegovim oživljavanjem, a to se 'ostvaruje' Draginim preuzimanjem Marijeve ličnosti kako bi se nadoknadio gubitak prijatelja, ali i vlastitoga sebstva. Nenadoknativi gubitak, praznina uzrokovana traumom uočena je i u noveli *Žalost* u kojoj se traumatski doživljaj sestrine smrti pokazao plohom reidentifikacije 12-godišnjega pripovjedača koji mazohističkim činovima samoprekoravanja i usmjeravanjem libidinozne energije prema nedostupnim ženskim figurama pokušava nadomjestiti izgubljeno zadovoljstvo, imitirajući zapravo gubitak voljenoga objekta – sestre. U tom procesu stvara se

žudnja za preuzimanjem maskulinoga identiteta kojim bi se odmakao od identiteta djeteta, s ciljem ostvarivanja muškosti kao alata svladavanja događaja smrti (npr. u činu ne-plakanja). Međutim, to se pokazuje samo još jednim obrambenim mehanizmom od podražaja te gubitak sestre postaje na kraju gubitak vlastitoga *ja* u formi *plus d'un*. U izdvojenim primjerima ukazalo se da se posttraumatski simptomi mogu čitati na razini figure koja zahtijeva tumačenje te se tijelo prezentiralo površinom pomoću koje je, utjelovljenjem traumatskih učinaka, moguće pristupiti interpretaciji traume.

Zaključno, u disertaciji se tijelo prikazalo označiteljskim sustavom koji je nositelj brojni i složenih značenja. Ono je uvijek ploha inskripcije, stoga se može čitati poput teksta, konceptualne metafore o problemskim pitanjima određene kulture, poput pitanja identiteta, drugosti i tijela, tijela kao objekta moći, institucionalizacije i normalizacije tijela, odnosa tijela i spolnosti, tijela i bolesti, tijela i traume i drugo. Analizom književne reprezentacije tijela u Kamovljevu opusu u konačnici se pokazalo da je tijelo uvijek-već prikazano društvenim konstruktom u koji se različitim strategijama i mehanizmima moći upisuju određene vrijednosti te mu se stoga može pristupiti kao metodološkom instrumentu za ispitivanje društveno-političkih, etičkih i estetičkih pitanja važnih za Kamovljevu književnu poetiku, književnost i kulturu epohe u kojoj su nastala Kamovljeva djela, kao i za suvremenost, čime se potvrdila početna hipoteza.

LITERATURA

1. Adelman, M. i Ruggi, L. (2015). *The Sociology of the Body*. *Current Sociology*, Sage Publications, str. 1 – 24.
2. Aristotel (1984). *The Complete Works of Aristotle*. Edited by Jonathan Barnes. Bollingen Series. Princeton, NJ: Princeton University Press.
3. Adamović, M. i Maskalan, A. (2011). Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije. *Sociologija i prostor*, 49 (1), str. 49 – 70.
4. Agamben, G. (2010). *Goloća*. Zagreb: Meandarmedia.
5. Aleksić, D. (1921.) Dadaizam. U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 251 – 260.
6. Babić, D. (1984). Janko Polić Kamov. *Senjski zbornik* 30 – 11, str. 233 – 238.
7. Banić-Pjanić, E. (2009). *R. Klibansky, F. Saxl i E. Panofsky*, Saturn i melankolija, Zagreb: Zadruga Eneagram.
8. Banjanin, M. (2016). Nedostojanstveno starenje: žensko tijelo u nevolji. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 247 – 261.
9. Baudrillard, J. (1998). The Finest Consumer Object: The Body. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 277 – 282.
10. Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. Cambridge: Sage.
11. Benčić, Ž. (2016). Ljepota koja (ne)će spasiti svijet (Makanin: Kavkaski zarobljenik). U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 207 – 220.
12. Biti, O. (2011). Kamo s tijelom? Od kartezijanskog nasljeđa do studija tijela. *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, Vol. 41, br. 34, str. 7 – 45.
13. Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
14. Biti, V. (2005). Uzgoj eksplozije. 'Logika apsurdna' in "Isušenoj kaljuži" Janka Polića Kamova. U: *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 31 – 51.
15. Blackman, L. (2008). *The Body: The Key Concepts*. New York: Berg.
16. Blažević, D. (2016). Razvoj teorijskog koncepta pojma agresije. *Psihoterapija*. vol. 30, br. 1, str. 4 – 57.
17. Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press.

18. Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Oxford: Polity Press.
19. Brlek, T. (2020). *Tvrđi tekst: Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
20. Brooks, P. (1993). *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard College.
21. Brozović, D. (2018). Ideja avangarde u hrvatskoj književnosti. *Hrvatska revija* 4, str. 54 – 57.
22. Brown, N. i Gershon, S. A. (2017). Body Politics. U: *Politics, Groups and Identities*, str. 1 – 4. URL: <https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1276022> (4. kolovoza 2022.)
23. Brstilo, I. (2009). Tijelo i tehnologija u postmodernoj perspektivi. *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline*, 18 (3 – 4), str. 289 – 310.
24. Butler, J. (1989). Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. *The Journal of Philosophy*, Eighty-Sixth Annual Meeting, American Philosophical Association, Eastern Division, 86(11), str. 601–607.
25. Butler, J. (1993b). Endangered/Endagering. Schematic Racism nad White Paranoia. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 140 – 143.
26. Butler, J. (2000). *Nevolje s rodom – Feminizam i subverzija roda*. Zagreb: Ženska infoteka.
27. Butler, J. (2001). *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama pola*. Novi Sad: Fabrika knjiga.
28. Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York, London: Routledge.
29. Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press.
30. Byrne, K. (2013). *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
31. Canguilhem, G. (1998). Monstrosity and the Monstrous. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 187 – 193.
32. Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory* (ur.). Baltimore: The John Hopkins University Press.
33. Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
34. Cesarec, A. (1919). Te hominem laudamus! U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 215 – 233.

35. Cesarec, A., Krleža, M. (1919). Svima koji misle i osjećaju u sebi Čovjeka! U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 211 – 214.
36. Cooley, C. H. (1964). *Human Nature and the Social Order*. New York: Schocken Books.
37. Creed, B. (1995). Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 109 – 114.
38. Crimp, D. (1992). Portraits of People with AIDS. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 204 – 207.
39. Čale Feldman, L.; Tomljenović, A. (2012). *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
40. Crnić, S. (2014). Smrt prirode i rađanje života u djelima Michela Foucaulta. *Holon: postdisciplinarni znanstveno-stručni časopis*, Vol. 4, br. 2, str. 359 – 385.
41. Crossley, N. (2001). *The Social Body: Habit, Identity and Desire*. London: Sage.
42. Čerina, V. (1913). *Janko Polić Kamov*. Rijeka: Izdanje Knjižare Gjure Trbojevića.
43. Damasio, A. (2005). *Osjećaj zbivanja: tijelo, emocije i postanak svijesti*. Zagreb: Algoritam.
44. Davis, L. (1997). Vizualising the Disabled Body: The Classical Nude and the Fragmented Torso. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 167 – 181.
45. Deleuze, G. (1992). Ethology: Spinoza and Us. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 58 – 61.
46. Diedrich, L. (2018). PTSD. A New Trauma Paradigm. U: Kurtz, R. (ur.). *Trauma and Literature*, 2018, New York: Cambridge University Press, str. 83 – 94.
47. Dollimore, J. (2001). *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge.
48. Donadini, U. (1916). Savremena umjetnost. U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 127 – 134.
49. Donadini, U. (1917). Vaskresenje duša. U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 143 – 160.
50. Douglas, M. (1996). The Two Bodies. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 78 – 81.
51. Elias, N. (1982). *The Civilizing Process, Vol. II. State Formation and Civilization*. Oxford: Blackwell.
52. Engels, F. (2014). *The Origin of the Family, Private Property and the State, Introduction by Pat Brewer*. Chippendale: Resistance Books.

53. Farrell, K. (1998). *Post-traumatic Culture, Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
54. Featherstone, M. (1982). The Body in Consumer Culture. *Theory, Culture & Society*, 1, str. 18 – 33.
55. Ferenczi, S. (1980). Child Analysis in the Analysis of Adults (E. Mosbacher, Trans.), U: M. Balint (Ed.), *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis* New York: Bruner/Mazel, str. 126 – 142.
56. Fink, B. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis. Theory and Technique*. Cambridge, Massachusetts; England, London: Harvard University Press.
57. Fink, B. (2009). *Lakanovski subjekt. Između jezika i jouissance*. Zagreb: Kruzak.
58. Flaker, A. (1982). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
59. Foucault, M. (1982). *Istorija seksualnosti. Volja za znanjem*. Beograd: Prosveta.
60. Foucault, M. (1994a). *Nadzor i kazna*. Zagreb: Informator, Fakultet političkih znanosti.
61. Foucault, M. (1994b). *Znanje i moć*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
62. Foucault, M. (2009). *Rađanje klinike: Arheologija medicinskog opažanja*. Novi Sad: Mediteran Publishing.
63. Foucault, M. (2010). Niče, genealogija, istorija. U: Mladen Kozomara (ur.), *Mišel Fuko: Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon, str. 59–88.
64. Frank (a), A. (1995). The Body's Problems with Illness. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 318 – 323.
65. Frank (b), A. (1995). The Self Unmade: Embodied Paranoia. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 216 – 218.
66. Freud, S. (1917). "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914 – 1916). On the History of Psycho-Analytic Movement, Papers on Meta-Psychology and Other Works*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis: 243 – 258. URL: http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf (2. siječnja 2014.)
67. Freud, S. (1924). *The Ego and the Id and Other Works*. London: The Hogarth Press.
68. Freud, S. (1986). S onu stranu načela ugone. U: Flego, G. (ur.). *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Zagreb: Naprijed, str. 133 – 191.
69. Freud, S. (1973). *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad: Matica srpska.

70. Freud, S. (1992). *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer.
71. Freund, P. (2011). Bodies, Disability and Spaces. The Social model and disabling spatial organisations. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 182 – 186.
72. Fromm, E. (1989). *Zdravo društvo*, Zagreb: Naprijed.
73. Ganteau, J.-M. i Onega, S. (2014). Performing the void: Liminality and the ethics of form in contemporary trauma narratives. U: Ganteau, J.-M. i Onega, S., eds. *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*. New York: NY: Routledge, str. 1 – 18.
74. Gašparović, D. (2005). *Kamov*. Rijeka: Adamić – Filozofski fakultet.
75. Giddens, A. (2000). *Preobrazba prisnosti: spolnost, ljubav i erotika u modernim društvima*. Split: Laus.
76. Gilbert, P. (1997). *Disease, Desire, and the Body in Victorian Women's Popular Novels*. New York: Cambridge University Press.
77. Gilleard, C. i Higgs, P. (2000). Ageing and Its Embodiment. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 117 – 121.
78. Goffman, E. (1963). Embodied Information in Face-To-Face Interaction. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 82 – 86.
79. Gosić, N. (2003). Tijelo – neiscrpní izvor znanosti. *Bogoslovska smotra*, Vol. 73, br. 1. Rijeka: Medicinski fakultet Sveučilišta u Rijeci, str. 175 – 192.
80. Gould, S. (1891). Measuring Heads. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 158 – 162.
81. Gregurić, I. (2013). Novi mediji i kiborgizirano tijelo kao prostor umjetnosti transhumanizma. *In Medias Res*, 2 (3), str. 350 – 364.
82. Grosz, E. (1994). Refiguring Bodies. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 47 – 51.
83. Günther, H. (2016). Mehanizacija čovjeka i oduhovljenje stroja u talijanaskome futurizmu i ruskoj proleterskoj književnosti. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 47 – 59.
84. Habermas, J. (1988): *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*. Zagreb: Globus.
85. Hartman, G. (1995). On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26 (3), str. 637 – 663.

86. Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
87. Howson, A. (2005). *Embodying Gender*. London: Sage.
88. Hrvatska enciklopedija. Online enciklopedija Leksikografskoga zavoda Miroslava Krleže (n.d.). URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=61298> (Zadnje pristupljeno 20. 11. 2021.).
89. Hunter, A. (2018). The Holocaust as the Ultimate Trauma Narrative. U: Kurtz, R. (ur.). *Trauma and Literature*, 2018, New York: Cambridge University Press, str. 66 – 82.
90. Korljan, J. (2010). Izricanje neizrecivog: upisivanje traume u roman *Ministarstvo boli* Dubravke Ugrešić. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 1, 3, str. 126 – 139. URL: <https://www.bib.irb.hr/593102> (22. lipnja 2022.)
91. Korljan, J. (2011). Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema. *Croatica et Slavica Iadertina*, str. 413 – 422.
92. Kroll-Smith, S. i Hugh Floyd, H. (1997). *Bodies in Protest. Environmental Illness and the Struggle Over Medical Knowledge*. New York: NYU Press.
93. Jarnjak, I. (2017). Benjamin i avangarda. *Filozofska istraživanja*, god. 37, sv. 2, str. 335 – 348.
94. Johnson, D. (1989). The Body: Which One? Whose?, *The Whole Earth Review*, Summer, str. 4 - 8.
95. Jukić, T. (2011). *Revolucija i melankolija: Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
96. Jukić, T. (2013). "I melankolija može da provali iz čovjeka kao lava: Politika afekta u *Zastavama*". *Komparativna povijest hrvatske književnosti XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Split – Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 203–215.
URL:
https://www.academia.edu/4645031/_I_melankolija_mo%C5%BEe_da_provali_iz_%C4%8Dovjeka_kao_lava_politika_afekta_u_Zastavama_Melancholia_too_can_erupt_from_a_man_like_lava_the_politics_of_affect_in_Krle%C5%BEa (3. siječnja 2014.)
97. Jukić, T. (2014). "Matoš i mazohizam". *Komparativna povijest hrvatske književnosti XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*. Split – Zagreb: Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 97–110.

URL:

https://www.academia.edu/8672911/Mato%C5%A1_i_mazohizam_Mato%C5%A1_and_Masochism (3. siječnja 2014.)

98. Jurčević, Z. (2015). Janko Polić Kamov: Ecce homo – narativni identitet. *Artos*, vol. 2. URL: <https://hrcak.srce.hr/clanak/199762> (18. kolovoza 2022.)
99. Jurčević, Z. (2016). Žalovanje, melankolija i mazohizam u noveli *Žalost* Janka Polića Kamova, *Croatica et Slavica Iadertina*, Vol. 12/2, No. 12, str. 479 – 491.
100. Kalanj, R. (1993). *Michel Foucault i problem moći*. Zagreb: Odsjek za sociologiju. Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
101. Katunarić, V. (2009). *Ženski eros i civilizacija smrti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
102. Kokolari, M. (2020). *Likovi dekadencije u hrvatskoj književnosti na kraju XIX. i početku XX. stoljeća*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
103. Krajač, J. (2017). Janko Polić Kamov i filozofija apsurdna. *Nova Istra*, br. 4., godište XXII, sv. 58, str. 116 – 131.
104. Kurtz, R. (2018). *Trauma and Literature*. New York: Cambridge University Press.
105. LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
106. Lalonde, S. (2018). Healing and Post-Traumatic Growth. U: Kurtz, R. (ur.). *Trauma and Literature*, 2018, New York: Cambridge University Press, str. 196 – 210.
107. Laqueur, T. (1990). *Making Sex: Body and gender from Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.
108. Lasch, C. (1979). *The Culture of Narcissism*. New York: Norton.
109. Laub, D. (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle, U: Caruth, C. (ur.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, str. 61 – 75.
110. Lawlor, C. (2007). *Consumption and Literature: The Making of Romantic Disease*. New York: Palgrave Macmillan.
111. Leys, R. (2000). *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press
112. Lock, A. i Strong, T. (2010). *Social Constructionism: Sources and Stirrings in Theory and Practice*. New York: Cambridge University Press.
113. Lock, M. (2002). Twice Dead: Organ Transplants nad the Reinvention of Death. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 262 – 270.
114. Locke, J. (2007). *Ogled o ljudskom razumu*, Naklada Breza, Zagreb.

115. Lugarić, D. (2006). "Isušivanjem kaljuže" do antislike. U: D. Lugarić, *Kulturni stereotipi: Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, Zagreb: FF Press, str. 193 – 212.
116. Lugarić Vukas, D. (2016). Tijelo-(jezični) identitet i tijelo-referenca (O traumi i ratu u knjigama *Rat nema žensko lice* i *Dječaci od cinka* Svetlane Aleksievič) u Tijelo u tekstu. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, Zagreb: Disput, str. 229 – 246.
117. Machiedo, M. (2010). *Futurizam 100 godina kasnije*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
118. Malthus, T. R. (1914). *An Essay on Population*, 2 vols, London.
119. Marjanović, M. (1907). Janko Polić Kamov. *Savremenik*, br. 11, str. 702.
120. Martin, E. (1994). Complex Systems. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 199 – 203.
121. Martinec, R. (2008). Slika tijela: pregled nekih interdisciplinarnih pristupa u edukaciji, dijagnostici, terapiji i rehabilitaciji. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, 44 (1), str. 105 – 118.
122. Marot Kiš, D. (2010.) Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta. Na primjerima romana Slavenke Drakulić. *Filozofska istraživanja*, Vol. 30 No. 4, str. 655 – 670.
123. Marot Kiš, D. (2013). (Ne)stabilnost identiteta: reprezentacije jastva u noveli Brada Janka Polića Kamova, *Fluminensia*, god. 25, br. 1, str. 47 – 58
124. Marot Kiš, D. i Bujan, I. (2008). Tijelo, identitet i diksurs ideologije. *Fluminensia*, 20 (2), str. 109 – 123.
125. Mauss, M. (1973). Techniques of the Body. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 73 – 77.
126. McLintock, A. (1995). Soft-Soaping Empire: Commodity Racism and Imperial Advertising. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 271v276.
127. McLuhan, M. (1994). The Medium is the Message. *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge: The MIT Press, str. 1 – 18.
128. Micić, Lj. (1921). Čovjek i Umjetnost. U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 241 – 248.
129. Mijatović, A. (2009). Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin. *Fluminensia*, god. 21, br. 2, str. 143 – 162.

130. Mijatović, A. (2011). Izaći iz sebe: Ja kao dvojnik i postajanje anonimnim u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova. *Nova Croatica*, Vol. 5, br. 5, str. 57 – 82.
131. Miloš, B. (2012). *Žena u književnom djelu Janka Polića Kamova*. Doktorska disertacija. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
132. Miloš, B. (2014). O ženskim literarnim figuracijama kamovljeve lakrdije *Žena*. *Fluminensia*, god. 26, br. 1, str. 47 – 58 .
133. Novas, C. i Rose, N. (2000). Genetic Risk and the Birth of the Somatic Individual. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 237 – 241.
134. Obermayr, B. (2016). Krila roba ili tijela povijesti. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 113 – 122.
135. Online Biblija. Kršćanska sadašnjost. URL: <https://biblija.ks.hr/poslanica-rimljanima/7> (Zadnje pristupljeno 21. 4. 2023.)
136. Oosterhuis, H. (2000). *Stepchildren of nature. Krafft-Ebing, Psychiatry, and the Making of Sexual Identity*. Chicago–London: The University of Chicago Press.
137. Oraić Tolić, D. (2005). *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
138. Page, H. (1892). *Railway Injuries*. New York: NY: William Wood.
139. Pajak, P. (2005). Raspad identiteta u prozi Janka Polića Kamova. *Umjetnost riječi*, XLIX, 3 – 4, str. 243 – 259.
140. Peruško, I. (2016). Tijelo sovjetskih buržuja: od nepmana do novih Rusa. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 123 – 141.
141. Piccolo, L. (2016). Monstrumi, nakaze i neobični ljudi: tjelesnost u stvaralaštvu Ju. V. Mamleeva. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 263 – 272.
142. Poggioli, R. (1975). *Teorija avangardne umjetnosti*. Beograd: Nolit.
143. Polić, I. (2017). Janko Polić Kamov – ususret avangardi. *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, Vol 4. No 1., str. 125 – 140.
144. Popović, B. (1970). *Ikar iz Hada*. Zagreb: Biblioteka Kolo.
145. Radošević, M. (1910). *Janko Polić Kamov*, Zagreb: Savremenik.
146. Ragland, E. (1995). *Essays on the Pleasures of Death. From Freud to Lacan*. London: Routledge.
147. Ristić, D. i Marinković, D. (2015).

148. Rogić Musa, T. (2010). Metaforika u *Psovcu* Janka Polića Kamova – prilog poetičkom konstituiranju hrvatske pjesničke avangarde. *Fluminensia*, god. 22, br. 1, str. 7 – 24.
149. Rosalba, A. (2007). Antun Gustav Matoš prema Janku Poliću Kamovu. Je li Matoš dosita ispravno ocijenio Kamova. *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 33, No 1. Str. 294 – 318.
150. Rothschild, B. (2000). *The Body Remembers: The Psychophysiology of Trauma and Trauma Treatment*. New York: Norton Professional Books.
151. Sabljak, T. (1995). *Teatar Janka Polića Kamova*. Zagreb: Matica hrvatska.
152. Sassatelli, R. (2000). The Commercialization of Discipline. Keep-fit Culture and its Value. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 283 – 287.
153. Scarry, E. (1985). The Body in Pain: Unmaking of the World. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 324 – 326.
154. Scheper-Hughes N. i Lock, M. (1987). The Mindful Body: a Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly* 1(1): 6 – 30.
155. Scheper-Hughes, N. (2000). The Global Traffic in Human Organs. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 208 – 215.
156. Scott, J. W. (2003). *Rod i politika povijesti*. Zagreb: Ženska infoteka.
157. Senković, Ž. (2007). Antropološko-etička perspektiva u Freudovoj psihoanalizi. *Filozofska istraživanja*, god. 27, Sv. 1, 57 – 68.
158. Senković, Ž. (2015). Foucault i teorija seksualnosti. *Metodički ogledi*, 22 (2), 117 – 131.
159. Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications.
160. Skeggs, B. (1998). Ambivalent Femininities. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 129 – 134.
161. Skledar, N. (2007). Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura. *Sociologija i prostor*, 45, 176 (2), str. 203 – 211.
162. Slabinac, G. (2005). Poetika osporavanja / umijeće osporavanja, U: Pavlović, C.; Glunčić Bužančić, V. (ur.). *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII. (Hrvatska književnost tridesetih godina dvadesetog stoljeća)*, Split: Književni krug.
- URL:
https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj8isLMmsb3AhXyg_0HHZh8Di8QFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.ffzg.unizg.hr%2Fkompk%2Fmodules%2Fdocumentdownload.php%3FidDocument%3D118&usg=AOvVaw0ASJsG-eRo2ZW8n-KK22kP (24. svibnja 2022.)

163. Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
164. Springer, C. (1991). The Pleasure of the Interface. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 247 – 250.
165. Stone, A. R. (1996). In Novel Conditions. The Cross-Dressing Psychiatrist. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 135 – 139.
166. Stupin Lukašević, T. (2012). Čovječanstvo i Leda. Kamovljeva komedija Čovječanstvo ukorporirana u Krležinoj Ledi. *Umjetnost riječi*, br. 3-4, str. 204 – 207.
167. Stupin Lukašević, T. (2013). "Samostanske drame" i "Glembajevi". *Croatica et Slavica Iadertina*, Vol. 9/2, No. 9, str. 433 – 450.
168. Supek, R. (1950). *Egzistencijalizam i dekadencija*. Zagreb: Matica hrvatska.
169. Swaan de, A. (1981). The politics of agoraphobia. *Theory & Society*, 10, str. 359 – 85.
170. Synnott, A. (2002). *The Body Social. Symbolism, Sely and Society*. London and New York: Routledge.
171. Šimić, A. B. (1918). Anarhija u umjetnosti. U: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, 2008, Zagreb: Matica hrvatska, str. 171 – 172.
172. Tadić-Šokac, S. (2012). Isušena kaljuža *Janka Polića Kamova kao samorodni roman*. *Fluminensia*, god. 24, br. 2, str. 7 – 19.
173. Turner, B. (1991). Recent Developments in the Theory of the Body. U: M. Featherstone, M. Hepworth and B. S. Turner (ur.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage.
174. Turner, B. (2008). *The Body and Society*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.
175. Urem, Ruck, Zakošek, Žic (2005). *Pavica Julija Kaftanić*. Rijeka: Glosa.
176. Van Dijk, T. A. (2006). *Ideologija, multidisciplinarn pristup*. Zagreb: Golden marketing.
177. Vuković, T. (2108). Living in the Corpse: Functions of Tuberculosis and Forms of Its Representation in Croatian Literature and Culture in the Late 19th and Early 20th Century. *Poznańskie Studia Slawistyczne XIII*, br. 13: 95 – 108.
178. Zorko, T. (2006). Ženska prostitucija u Zagrebu između 1899. i 1934. godine. *Časopis za suvremenu povijest*, vol. 38, no 1, str. 223 – 241.
179. Van der Kolk, B. (2014). *The Body Keeps Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York, NY: Penguin Books.

180. Waldby, C. (1999). Iatrogenesis: The Visible Human Project and the reproduction of life. U: Fraser, M. i Greco, M. (ur.). *The Body: A Reader*, 2005, London and New York: Routledge, str. 256 – 261.
181. Wittig, M. (1983). The Point of View: Universal or Particular. *Feminist Issues*, 3 (2), str. 63 – 69.
182. Zlydeva, N. (2016). Tijelo/organizam u umjetnosti 1920-ih: O skupini „Elektroorganizam“. U: Vojvodić, J. (ur.), *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, 2016, Zagreb: Disput, str. 61 – 73.
183. Zurbrugg, N. (1999). Marinetti, Chopin, Sterlac and the Auratic Intensities of the Postmodern, Techno-Body. *Body and Society*. Sage Publications, 5 (2-3), str. 93 – 115.
184. Žic, I. (2017). Janko Polić Kamov i Miroslav Krleža: Za tango su potrebna dvojica. *Klasje naših ravni 1935.*, Subotica: Matica hrvatska.
185. Žižek, S. (2014). Neuronska trauma. *Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*. str. 129 – 159.
186. Žmegač, V. (2001). Anarhijska ironija u književnoj kulturi moderne. *Književni protusvjetovi*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 53 – 59.
187. Župan, D. (2008). Foucaultova teorija moći i kritika pojma rod. *Hrvatski institut za povijest*, 1, 7 – 24.

IZVORI

Tadijanović, D. (ur.) (1984). *Sabrana djela Janka Polića Kamova (I-IV)*. Rijeka: Otokar Keršovani.

ŽIVOTOPIS

Zorica Jurčević rođena je u Sisku 1984., a djetinjstvo je provela u gradu Petrinji koji je tijekom ratnih zbivanja 90-ih godina morala napustiti te boraviti kao izbjeglica na otoku Rabu, gdje je završila prva dva razreda osnovne škole, da bi potom nastavila školovanje u Sisku, a završila ga u rodnom gradu Petrinji nakon okončanja Domovinskoga rata. Diplomirala je 2010. godine hrvatski jezik i književnost te opću lingvistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu s temom *Dugosilazni naglasci na nepočetnim slogovima riječi*. Radila je kao profesor hrvatskoga jezika u brojnim osnovnim i srednjim školama, ali i kao lektorica hrvatskoga jezika Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta u Mađarskoj od 2015. do 2018. godine. Zbog želje za daljnjim obrazovanjem upisala je 2013. godine Poslijediplomski studij kroatistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu tijekom kojega je sudjelovala na mnogim tuzemnim i inozemnim kroatističkim konferencijama te objavila sljedeće radove:

- Jurčević, Z. (2017). Biblijska alegoričnost Maloga princa. *Liberi&Liberi*, Vol. 6, br. 1, str. 63 – 75.
- Jurčević, Z. (2017). Zašto Jesenje veče nije (samo) pejzažna pjesma: Problematika kategorizacije. *Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, Vol. 19, br. 1, str. 157 – 167.
- Jurčević, Z. (2016). Žalovanje i melankolija u noveli Žalost Janka Polića Kamova. *Croatica et Slavica Iedirtina*, Vol. 12/2, br. 12, str. 479 – 491.
- Jurčević, Z. (2016). Tijelo i društveni poredak u Kamovljevoj noveli Selo. U: Blazsetin, S. (ur). *Zbornik XIII. Međunarodnog kroatističkog znanstvenog skupa*. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, str. 527 – 533.
- Jurčević, Z. (2015). Dobri duh Zagreba: Psihoanalitički pristup Valentinu Knezu. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, br. 3. Online. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=223681.
- Jurčević, Z. (2015). Janko Polić Kamov: Ecce homo – narativni identitet. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, br. 3. Online. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=199762.
- Jurčević, Z. (2014). Hrvatsko blato u Prvom svjetskom ratu: Simbolika Bitke kod Bistrice Lesne. *Nova riječ: časopis za književnost i umjetnost*, br. 2, str. 9 – 18.